UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00277883 5

Purchased for the

LIBRARY *of the*

UNIVERSITY OF TORONTO

from the

KATHLEEN MADILL BEQUEST

s2 9c

I

23

DIN
CTION
34
50
11
2915

Б. ЭЙХЕНБАУМ

МЕЛОДИКА СТИХА

ОБЩЕСТВО ИЗУЧЕНИЯ ТЕОРИИ ПОЭТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА
ПЕТЕРБУРГ
1922.

PG
3063
E44
1962a

LIBRARY
APR 20 1967
UNIVERSITY OF TORONTO

СБОРНИКИ ПО ТЕОРИИ ПОЭТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА

Б. ЭЙХЕНБАУМ

МЕЛОДИКА

РУССКОГО ЛИРИЧЕСКОГО СТИХА

«ОПОЯЗ»
ПЕТЕРБУРГ
1922

PS 3063
.E4

325980
25

Р. В. Ц. Петроград.

25-я Госуд. Типография Измайловский пр., 29. Зак. 593.

ПРЕДИСЛОВИЕ.

Первый очерк этой работы был сделан еще весной 1918 г. и тогда же прочитан в качестве пробной лекции в заседании Историко-Филологического Факультета Петербургского Университета, а затем — в виде доклада в заседании Нео-Филологического Общества. Тогда я старался только установить самый факт существования мелодических приемов в лирике, подтверждая немногими примерами из Жуковского, в процессе изучения которого и возникла эта тема. Особенно поддержал меня тогда своими советами проф. Ф. А. Браун, сам живо заинтересованный этим вопросом. Пользуюсь случаем выразить ему свою признательность—тем более, что именно благодаря его содействию мне удалось выступить в факультете с такой „нетрадиционной" темой. С большим вниманием и сочувствием к моей работе отнеслись тогда также проф. Л. В. Щерба и покойный акад. А. А. Шахматов, который предлагал мне напечатать ее в «Известиях II Отдел. Росс. Акад. Наук".

По разным причинам статья осталась ненапечатанной, и я решил теперь вернуться к ней, чтобы развернуть работу на большем материале и сделать выводы ее более убедительными. Для этого я постарался исчерпать с точки зрения мелодики поэзию Жуковского и

Фета, сопоставив с примерами из Пушкина, Тютчева и Лермонтова. Таким образом, получилось нечто вроде обзора мелодических приемов. Можно было бы значительно расширить материал, включив хотя бы поэтов последнего тридцатилетия. Но такое нагромождение материала не служило бы к уяснению основного теоретического вопроса, а целей историко-литературных я себе не ставил. Достаточно того, что попутно с теоретическим анализом намечается и процесс развития мелодических приемов в русской лирике XIX в.

Работу свою с дружеской благодарностью посвящаю „Обществу изучения теории поэтического языка“ (Опояз).

Павловск.
Лето 1921 г.

I.

Методологические вопросы.

При изучении стиха как такового обычно имеют в виду его ритмический и звуковой строй. Но ни то, ни другое само по себе не определяет особенностей стиля и не дает возможности установить принципы композиции. И ритм и звуковая „инструментовка" определяют собой стих вообще, его природу, и потому не могут служить основанием для изучения специфических отличий одного стиля от другого. Естественно поэтому, что различение по стилям делается на основе лексики, как материала, меняющегося соответственно стилистическим принципам той или другой школы. Но тем самым мы отступаем от стиха как такового и имеем дело с поэтическим языком вообще. Не хватает, очевидно, каких-то элементов, которые были бы характерны именно для стиха, т.-е. находились бы в тесной связи с ритмическим его строем, и вместе с тем определяли бы отличия одного стиля от другого. Необходимо найти нечто, что было бы связано со стихотворной фразой, и, вместе с тем, не уводило бы нас от стиха как такового,—что стояло бы на границе между фонетикой и семантикой.

Это „нечто" есть синтаксис. Стихов[illegible] синтаксис строится в неразрывной связи с ритм[illegible] строкой и со строфой [1]). Это—синтаксис условный, деформирован-

[1]) Этот принцип впервые был установлен в ненапечатанной работе О. М. Брика — „О ритмико-синтаксических фигурах", про-

ный. Из простой грамматической формы он становится здесь формантой. Стихотворная фраза есть явление не синтаксическое вообще, а явление ритмико-синтаксическое. Более того — синтаксис в стихе есть явление не только фразеологическое, но и фонетическое: интонация, реализованная в синтаксисе, играет в стихе роль не менее важную, чем ритм и инструментовка, а иногда и более важную. Синтаксис, ее реализующий, членится в стихе не по смысловым делениям, а по ритмическим, то совпадая с ними (строка = фразе), то преодолевая их (enjambement). Таким образом, именно в синтаксисе, рассматриваемом как построение фразовой интонации, мы имеем дело с фактором, связующим язык с ритмом.

Попытки различения в лирике нескольких стилей уже не раз делались в науке. R. M. Meyer указывает на разный характер рефренов в лирике песенной и в лирике живописной, образной [1]). В. М. Жирмунский определяет романтический стиль как „песенный", а классический — как „вещественно-логический" и указывает на различную стилистическую роль повторений и анафор в каждом из них [2]). Ю. Верховский делит лирику на три стиля — пластический, песенный и словесный, исходя из основной триады первобытного синкретизма: музыка—пластика—слово [3]). Последнее деление уже очень близко к тем принципам, которые намечены

читанной в „Опоязе". Он же в развитом виде положен в основу последней книги В. М. Жирмунского — „Композиция лирических стихотворений" (Издательство „Опояз", Петербург, 1921), где служит признаком для классификации.

[1]) „Die Formen des Refrains" (Euphorion V, 1898).

[2]) См. указанную выше книгу, а также в статье „Преодолевшие символизм" („Русск. Мысль" 1916, XII) и в книге „Валерий Брюсов и наследие Пушкина".

[3]) Первоначально—в докладе, прочитанном 18-го января 1912 г. в „Обществе ревнителей художественного слова" (отчет в журн. „Труды и дни" 1912, № 2). Потом — во вступительной статье к сборнику „Поэты Пушкинской поры" (Москва. Изд. Сабашниковых. 1919).

мною выше. Но генетическая точка зрения, как всегда, сама по себе не объясняет явления: первобытный синкретизм есть явление историческое, которое тем самым не может служить основой для теории. Характерно поэтому, что, переходя от поэтов-пластиков к поэтам певцам, Верховский отказывается от изучения специфически-п е с е н н ы х элементов стиля и этим нарушает стройность своего деления: „Теоретические, формальные, „технические" рубрики, естественные при характеристике пластической поэтики, в других случаях затруднительны и, главное, менее характерны. Говоря о поэте-певце, мы предпочитаем группировку стихотворений по лирическим мотивам" [1]. Под мотивами разумеются темы (удаль, похвальба, похмелье; гимн молодой любви и нежные любовные элегии; культ возвышенной дружбы; восторженное чувство природы и т. д.), которые сами по себе вовсе не определяют песенного стиля в отличие от других—почему бы не быть им и у поэта-пластика? Таким образом, понятие „песенности" метафоризуется — и „звуки аккорда", которые „звучат" на лире поэта, оказываются не термином, а обычным иносказательным клише.

Основная цель этой работы—показать, что в лирике песенного типа самая п е с е н н о с т ь или напевность есть нечто совершенно специфическое и совершенно реальное, что можно наблюдать и изучать, не прибегая к метафорам. В связи с этим я меняю и общее деление, стремясь выдержать единство его принципа. С точки зрения чисто-морфологической лирика отличается особым характером речевой интонации. Лирическое стихотворение может быть и описательным, и повествовательным, и диалогическим, но и от эпоса, и от драмы оно отличается наличностью специальной „лирической" интонации. Эта лирическая интонация есть нечто совершенно определенное и чрезвычайно важное в семантическом отношении. Недаром профессионалам-декламаторам,

[1]) Там же, стр. 33.

воспитанным на драматической интонации, не удается произнесение чистой лирики [1]). По сравнению с интонацией эпической или специально-сказовой лирическая интонация характеризуется бо́льшим разнообразием голосовых модуляций и большей напевной выразительностью. По сравнению с интонацией драматической или ораторской — наоборот, большей монотонией или хроматизмом. Выдерживая интонационный принцип деления, я различаю в лирике следующие три типа: декламативный (риторический), напевный и говорной.

Лирическую интонацию самое по себе, как особый языковой факт (область эмоциональной интонации), надлежит изучать лингвистам — эту задачу я, естественно, оставляю в стороне. Сближение поэтики с лингвистикой, характерное для современной филологии, чрезвычайно плодотворно, но тем важнее не спутывать границы между ними. Я рассматриваю интонацию не как явление языка, а как явление поэтического стиля, и потому изучаю не фонетическую ее природу, а ее композиционную роль.

В каждом из указанных типов построение лирической интонации имеет существенное значение, но степень этого значения различна. Классическая русская ода Ломоносовского типа имеет свою каноническую интонационную схему; в известных ее местах, например, являются характерные вопросительные предложения, в других—восклицания и т. д. Но интонация не выдвигается здесь на первый план—она как бы аккомпанирует канону логическому и лишь окрашивает собой его отвлеченные деления. В лирике говорного типа (например—стихотворения Ахматовой), которая обычно развивается на фоне падающей песенной лирики и противопоставляет себя ей, можно наблюдать разнообразие и подвижность интонации, отсутствие установки на

[1]) Явление характерное и для западно-европейской декламации: см. статью R. Beringer — „Über Hersagung der Gedichten" (Jahrbuch f. d. geistige Bewegung" 1911 г.) и мою статью „О чтении стихов" („Жизнь Искусства" 1920, № 290).

систематическое ее единообразие, стремление приблизить ее к обыкновенной, разговорной, и, таким образом, „снизить“ ее напевное значение. Это входит в общую систему приемов, свойственных лирике такого типа, как художественный прозаизм. Характерно, что развитием этой лирики обычно подготовляется переход к расцвету прозы.

Художественная роль интонации как **форманты**, конечно, гораздо значительнее в лирике напевного типа. Здесь она — нечто гораздо большее, чем функция иных, более активных элементов фактуры. Я склонен утверждать, что в лирике этого типа интонация действует как организующее начало композиции, так что в градации подчинения друг другу различных стилистических и фонетических моментов она занимает верховное место. Художественное произведение всегда — результат сложной борьбы различных формирующих элементов, всегда — своего рода компромисс. Элементы эти не просто сосуществуют и не просто „соответствуют“ друг другу. В зависимости от общего характера стиля тот или другой элемент имеет значение организующей **доминанты** [1]), господствуя над остальными и подчиняя их себе. В лирике напевного типа такой доминантой и является интонация, которая реализуется в тех или других особенностях синтаксического строения. Мы здесь наблюдаем не простую **смену** речевых интонаций, а развернутую **систему интонирования**, которой композиция стихотворения определяется гораздо больше, чем словесными темами. По отношению к такой системе интонирования и уместно говорить о „**мелодике**“ — термин, который обычно употребляется в расширенном и потому неопределенном смысле.

Часто под „музыкальностью“ или „мелодичностью“ стиха разумеют звучность вообще, независимо от того, создается ли она богатством звуковой инструментовки,

---

[1]) Термин Б. Христиансена — см. его книгу „Философия искусства“ (русск. пер. Г. П. Федотова. Петербург. 1911).

ритмическим разнообразием или еще чем-либо. Между тем развитая интонационная система может придавать стиху действительную мелодичность, не соединяясь с эффектами инструментовки и ритма. Более того — богатство инструментовки встречается скорее в лирике иного типа, где артикуляция становится особенно ощутимой. Недаром А. Белый, в своем подробном описании стихотворения Пушкина „Не пой, красавица, при мне“ („Символизм“), так много говорит об инструментовке и не чувствует необходимости говорить о мелодике. Ритмическая подвижность тоже скорее противоречит принципу мелодизации, чем помогает ему. Недаром в истории нашей лирики периоды развития напевного стиля совпадают с расцветом трехдольных размеров, ритмическое разнообразие которых очень ограничено по сравнению с ямбом. Пушкин—мастер четырехстопного ямба, Фет—мастер анапеста и дактиля. Сошлюсь здесь на цитату из Аристотеля, которую приводит и Верховский: словесные искусства „производят подражание ритмом, словом и гармониею, и притом или порознь каждым из этих средств, или соединяя их одно с другим“. Интересно при этом, что ямб определяется как „самый разговорный из всех метров“. Несмотря на различие между античным стихосложением и нашим, качественная разница между ямбом и трехдольными размерами в отношении к мелодике остается той же. Ямб „Онегина“ и „Графа Нулина“ блещет своими прозаическими оборотами, своей разговорностью, от которой таким естественным кажется переход к „Повестям Белкина“.

Итак, под мелодикой я разумею не звучность вообще и не всякую интонацию стиха (который всегда звучит „мелодичнее“ разговорной речи, потому что развивается в плане эмоциональной интонации), а лишь развернутую систему интонирования, с характерными явлениями интонационной симметрии, повторности, нарастания, каденсирования и т. д. В этом случае отдельные речевые интонации служат материалом

для построения мелодических периодов. Наблюдая закономерность этих построений, можно говорить о приемах мелодизации.

Понимая так мелодику, я переношу это понятие из области лингвистики в область поэтики, отступая, таким образом, от методов Э. Сиверса и его школы. Еще в 90-ых годах Э. Сиверс выступил с новым лозунгом „слуховой" филологии (Ohrenphilologie) вместо филологии „зрительной" или „глазной" (Augenphilologie). Лозунг этот имел большой успех. К Сиверсу примкнул целый ряд филологов, немецких и американских: Saran, Reinhard, Luick, Eggert, Scripture, Jones и др. Почти все прямо ссылаются на Сиверса и в том или ином направлении продолжают работу, начатую им.

Основная точка зрения высказана Сиверсом очень определенно [1]: „По обычаю поэтическое произведение оказывает свое действие в виде письменной передачи, но эта передача может служить только жалким суррогатом для живого слова. Чтобы действовать вполне, застывшее в письменной форме стихотворение должно быть вновь вызвано к жизни путем устной интерпретации, путем произнесения (Vortrag)... Ведь ритм и мелодия так же существенны для стиха произносимого (Sprechvers), как и для пения: они сообщают стиху особый характер. Только тогда можно считать стих (Sprechvers) вполне анализированным, когда верно схвачены его ритмические и мелодические движения... В наивной обыденной речи (Alltagsrede) связь между формой и содержанием такова, что содержимое занимает первое место, а формальная сторона—второе, так что и ритмико-мелодическая форма произносимого имеет вид безискусственной, непроизвольной (ungesuchte) прибавки к желаемому содержанию. Дело меняется, когда речь ставит себе высшие цели".

---

[1] Статьи Э. Сиверса собраны в одну книжку: „Rhythmisch-melodische Studien. Vorträge u. Aufsätze von E. Sievers". Germanische Bibliothek, hrsg. v. W. Streitberg. Zweite Abteilung. V. Band. Heidelberg. K. Winter. 1912.

На эти принципы Сиверса ссылается ученик его, известный исследователь немецкого и французского стиха Franz Saran, когда говорит в предисловии к своей книге „Deutsche Verslehre“ (1907): „Не глаз, а ухо есть инструмент того, кто хочет исследовать художественную форму стихотворения“. E. Reinhard определяет разницу между новым и старым направлением филологической науки так: „Внешние приемы исследования стихотворной формы развиваются в двух совершенно различных направлениях: старая школа кладет в основу исследования напечатанный текст, а новая, основанная Сиверсом,—текст произнесенный... Напечатанное стихотворение есть только знак для произнесения (Sprechanweisung); художественное произведение живет только тогда и до тех пор, когда и пока оно воспринимается. Совершенно таково же отношение между нотами и пением: первые дают тоже только указание, конечно более точное и определенное, так как пение нормировано строже, чем произнесение (Sprechvortrag)“ [1]). То же сравнение повторяет J. Tenner, хотя и не вполне согласный со школой Сиверса: „Стихи надо читать так же, как музыкант читает партитуры: не одними глазами, но и ушами“ [2]). На той же точке зрения стоит и E. Scripture: „Единственно-настоящий стих есть тот, который исходит из уст поэта и достигает слуха публики; напечатанный текст есть только знак для устного произнесения. Очевидно, что единственный путь для научного исследования стиха—брать его таким, каким он произносится, и затем применять к нему методы анализа и измерения“ [3]).

---

[1]) E. Reinhard. Der Ausdruck von Lust und Unlust in der Lyrik. „Archiv f. d. ges. Psychologie“, Bd. XII (1908). Отдельно—„Zur Wertung der rhythmisch-melodischen Factoren in der neuhochdeutschen Lyrik.“ Diss. Leipzig. 1908.

[2]) J. Tenner. Über Versmelodie. „Ztschr. f. d. Ästhetik u. allg. Kunstwissenschaft“ 1913, Bd. VIII, Hefte 2-3.

[3]) E. Scripture. Researches in experimental Phonetics. The Study of Speech curves. 1906.

Последователи Сиверса так увлеклись принципом „слуховой" филологии, что даже как-будто забыли о возможности воспринимать звучание стиха в мысленном представлении—именно так, как музыканты читают партитуры. Сиверс делает эту оговорку: „В произносимой речи речевые мелодии становятся слышными. Но само собой разумеется, что они также сохраняются и в непроизнесенном, а только мысленно осуществленном предложении". Дело, конечно, не в чтении вслух, а в самом слуховом принципе—в признании фонетических и, в данном случае, мелодических элементов стиха не механическим придатком к элементам смысловым в узком смысле слова, а началом действенным и иногда даже организующим художественное произведение.

Сиверс, как и большинство его последователей—лингвисты. Для современной лингвистики характерно это тяготение к исследованию поэтического языка, как своеобразного „диалекта"; с другой стороны, для современной поэтики характерно стремление использовать методы лингвистики, чтобы освободиться от субъективно-психологической интерпретации и сделать анализ поэтических текстов объективно-морфологическим. Лингвисты правы, когда упрекают теоретиков поэзии в наивности и утверждают, что наука о поэтическом языке „плетется после в хвосте лингвистики". [1]) Несомненно, что своим возрождением, наблюдаемым в наши дни, поэтика обязана больше всего лингвистике. В истории наук сближение разных, но соседних дисциплин—явление не менее прогрессивное, чем расчленение и дифференциация. Эти процессы совершаются одновременно, как взаимно-обусловленные. Так, современная история литературы, ища выхода из создавшегося тупика, старается выйти из подчинения тем наукам, с которыми она считала себя прежде неразрывно-связанной (социология, психология),

---

[1]). Р. Якобсон „Новейшая русская поэзия". Наброс первый. (В. Хлебников). Прага. 1921. Стр. 5.

я сблизиться, в исторической своей части, с методами истории изобразительных искусств, а в теоретических основаниях—с лингвистикой.

Но сближение с соседней дисциплиной может быть действительно плодотворным только в том случае, если оно не превращается в новое подчинение. Вступая в союз с лингвистикой, поэтика должна отстаивать свою самостоятельность. Для лингвиста поэтическое произведение есть „явление языка", дающее интересный материал для изучения вопросов фонетики, синтаксиса, семантики. Лингвистические наблюдения над поэтическим языком обогащают науку о языке вообще новыми явлениями, редко встречающимися в обычной „практической" речи. Поэтический язык, таким образом, рассматривается не в своей специфической деятельности и не на фоне практического языка, а в ряду языковых явлений вообще. У теоретика поэзии, как бы ни были плодотворны для него методы лингвистики, постановка всех вопросов должна быть иной. Здесь ясно выступает разница между понятиями языка и стиля, языкового явления и стилистического приема. Лингвистика оказывается в ряду наук о природе, поэтика— в ряду наук о духе. Поэтический язык классифицируется лингвистикой как разновидность; различение по целям может пригодиться ей только для классификации языковых явлений, как функций. Поэтика начинается с выделения поэтического языка из ряда языковых явлений вообще, как деятельности, направленной к особой цели. Пусть цель эта даже не может быть точно определена— достаточно ее признаков. Таким образом, поэтика строится на основе телеологического принципа и потому исходит из понятия приема: лингвистика же, как и все естествознание, имеет дело с категорией причинности и потому исходит из понятия явления, как такового. [1])

[1]) Вопрос этот был неоднократно предметом спора между Московским Лингвистическим Кружком и Петербургским „Обществом

Это отступление необходимо было сделать, чтобы оправдать метод моей работы и объяснить, почему я отхожу от методов Сиверса и его школы. Самое понятие мелодики и мелодии у меня—иное. Сиверс не различает понятий интонации и мелодии. С его точки зрения в каждом стихотворении есть своя „мелодия", под которой он разумеет чередование высоких и низких тонов. Он наблюдает самую фонетическую систему этого движения и старается в каждом отдельном случае верно уловить ее. Отсюда—необходимость проверки путем массового эксперимента, при котором все-таки невозможно избежать субъективности. Есть у него, правда, намек на разницу между двумя типами мелодического движения—свободным и связанным (frei и gebunden): „В первом случае тон следует за тоном, не руководясь иным законом кроме того, что высота тона соответствует смыслу и настроению. Во втором случае тональные положения (die Tonlagen) располагаются планомерно". Здесь как бы намечена разница между речевой интонацией вообще, которая механически следует за смыслом, и мелодическим построением. Интересно, что и Reinhard в своих комментариях к отдельным стихотворениям указывает, что одни из них ярко окрашены мелодикой, а другие звучат разговорно, или просто констатирует: „mehr dynamisch als melodisch". „nur dynamische, keine melodische Differenzierung". „keine Melodie" и т. д. Но принципиальной важности этому различению не придают ни Сиверс, ни Reinhard, потому что для них не существует разницы между интонацией и мелодией. Самый вопрос об изучении мелодики стиха приобрел особый интерес для школы Сиверса в связи с вопросом о филологической критике старых текстов, а не в связи с вопросами поэтики.

изучения теории поэтического языка" (Опояз). Р. Якобсон, для точки зрения которого очень характерна цитированная выше работа, не раз вступал в спор с Викт. Шкловским и В. Жирмунским, особенно выдвигавшим важность телеологического принципа для построения поэтики.

При перенесении вопроса о мелодике стиха в специальную область поэтики постановка его должна быть изменена. Остается, в сущности, только общий принцип „слухового" метода. Нас интересует не изучение речевой интонации на стихотворном материале, а вопрос о приемах мелодизации как принципа лирической композиции. Мы исходим из гипотезы, что в стихотворениях напевного типа интонация служит основным фактором композиции и слагается в цельную мелодическую систему, строение которой можно наблюдать. Мы хотим ввести в круг обычно изучаемых стилистических и фонетических моментов еще один и показать, что в лирике определенного типа художественное значение его первостепенно. Вопросы голосового тембра, отношений между высотами гласных, установления интервалов и т. п. естественно остаются в стороне, как вопросы чисто-лингвистические. В отличие от Сиверса я разумею под мелодикой только интонационную систему, т.-е. сочетание определенных интонационных фигур, реализованное в синтаксисе.

Сиверса затруднял вопрос об объективном установлении мелодии в каждом отдельном случае. Он прибегал к массовому эксперименту, разделяя чтецов на два типа—Selbstleser (т.-е. субъективно окрашивающие свое чтение) и Autorenleser (т.-е. старающиеся воспроизвести замысел автора)—и отдавая предпочтение последним. Мы не видим нужды для своих целей в такого рода экспериментах. Независимо от индивидуальных оттенков чтения, синтаксическое строение есть вещь совершенно объективная, а синтаксическая интонация, в тех пределах, в которых она нам нужна, общеобязательна. Интерпретация в музыке тоже субъективна, но лишь до известных пределов [1]).

---

[1]) Надо вообще сказать, что в науках о духе стремление к научной объективности часто вырождается в ложный, наивный скептицизм, разрушающий самую основу научного творчества. Начинают

Наша задача—изучить мелодико-синтаксические фигуры. Гипотетичной остается предпосылка, что в лирике напевного типа синтаксическое строение и расположение фраз определяется мелодическим принципом и подчинено ему. Но, во-первых, гипотеза необходима для построения теории—на одних аксиомах наука развиваться не может; а во-вторых—гипотеза эта совершенно правдоподобна, если мы будем исходить из представления о различных типах лирики. Я предвижу возражение со стороны лингвистов: „вы изучаете не мелодику, а синтаксис". Да, факты я изучаю синтаксические, но они из фактов грамматических становятся фактами художественно-значимыми именно потому, что я рассматриваю их с точки зрения их мелодического значения. Фактов самих по себе, вообще, нет. Или вернее—их слишком много, чтобы можно было заметить разницу между ними и выделить среди них ту или иную группу. Дайте право гипотезе и не смешивайте поэтики с лингвистикой. Если допустимо, что в лирике определенного стиля мелодическое использование речевой интонации является основным фактором композиции, то это должно сказаться прежде всего на синтаксисе; изучить эту основу можно только по синтаксическим данным, пользуясь ими как приблизительной записью, как своего рода иероглифами. Указание на то, что одно и то же стихотворение можно произнести разными способами, не имеет никакого отношения к поставленным здесь вопросам. Речь идет не о приемах исполнения, а о приемах изучения—прежде чем исполнять, надо уметь читать. Печатный текст—не факт, а проблема.

Еще одно замечание в связи с основными методологическими вопросами. В первых своих статьях Сиверс считает невозможным изучать мелодику вне ритма и потому, большею частью, говорит о ритмико-мелодиче-

считать „субъективным" все, что связано с субъектом, хотя бы, по самому существу предмета, проведение через субъект было совершенно необходимо. „Субъектное" (т.-е. требующее восприятия) не есть еще тем самым „субъективное".

ских свойствах стиха. Однако, в более поздних его статьях ритм отходит на второй план. Я тоже рассматриваю мелодическое строение синтаксиса в связи с фактами ритмического членения, т.-е. главным образом с отношением фразы и стихотворной строки или строфы. Более того — некоторые ритмические формы (напр., строфа с чередованием четырехстопного и трехстопного анапеста) имеют свою как бы прирожденную им интонационную схему, независимо от синтаксиса,—своего рода априорный напев. Но эта отвлеченная схема не есть еще мелодическая система, она—лишь канва для того или другого мелодического рисунка. Таким образом, я различаю вопрос о связи мелодики с формами ритмического членения и вопрос о связи мелодии с формами того или другого размера. Первое чрезвычайно важно для изучения мелодики, так как строка и строфа есть одновременно членение и ритмическое, и синтаксическое, и мелодическое—следовательно, именно здесь можно наблюдать их соотношение. Второе я считаю маловажным и обращаю на него внимание только иногда.

Интонация обыкновенной практической речи меняется, когда становится материалом речи поэтической, а тем более—ритмической. Сиверс, различая певческий голос (Singstimme) и голос разговорный (Sprechstimme), мимоходом замечает, что поэт „более или менее связан естественными оттенками, которые дает ему в традиционно-готовом виде его языковой материал", но может их „смягчить или усилить". Можно говорить об особом стихотворном голосе (так сказать—Versstimme), который, по самой своей установке и звучанию отличается как от певческого, так и от разговорного. Свойственное разговорной интонации скольжение тонов (Gleittönen) значительно сокращается, является характерная напевная монотония, а интервалы становятся гораздо более устойчивыми. Интонация приобретает особый характер, далеко отступая от обыкновенной смысловой. Это отражается и на синтаксисе. Синтаксическая инверсия в русской практической речи почти не

ощущается—так свободна у нас расстановка слов; в речи поэтической, в связи с каноническими членениями на строки и строфы, расположение слов ощущается [1]). Синтаксис поэтической речи имеет свое условное строение, члены предложения имеют свои традиционные места, самое предложение связано рамками ритмических членений. Мы заранее предугадываем эти места, потому что в сознании нашем есть ритмико-синтаксическая схема строфы. Каждое отступление от этой схемы резко ощущается — отсюда действие enjambement. Scripture указывает, что, несмотря на противоположность между направлениями речевой интонации у северных и южных германцев (установленную Сиверсом), запись интонирования при чтении Гейневского „Der Fichtenbaum steht einsam" дала одинаковые результаты: „Мелодия вообще изменяется в тот момент, когда говорящий переходит от разговора к рецитации".

Характерно, что большинство свидетельств о чтении самих поэтов особенно подчеркивают его монотонно-напевную форму [2]). Разница между традиционным чтением лирики декламаторами и чтением поэтов определилась в сознании слушающих именно тем, что поэты читают „монотонно" и подчеркивают ритм, пренебрегая смысловыми (в узком смысле слова) оттенками. Многие поэты не только читают, но и сочиняют как бы на заданный распев—особенно поэты, связанные с народным творчеством (Кольцов). А. Я. Головачева-Панаева рассказывает о Некрасове: „Некрасов писал прозу, сидя за письменным столом и даже лежа на диване; стихи же он сочинял, большею частью прохаживаясь по комнате, и вслух произносил их; когда он оканчивал все стихотворение, то записывал его на первом попавшемся под руку лоскутке бумаги... Если он сочинял длинное стихо-

[1]) Ср. в указанной работе Р. Якобсона: „Порядок слов почти не является в русском языке носителем формального значения. Несколько иначе обстоит дело в поэзии, где деформирована интонация практической речи" (Стр. 32).

[2]) Ср. выше указанную статью R. Beringer'a.

творение, то по целым часам ходил по комнате и все вслух однообразным голосом произносил стихи". Всем этим подтверждается, что природа стиха (особенно лирического) органически связана с произносительно-слуховыми моментами и что речевая интонация часто теряет здесь свою смысловую, логическую окраску, подвергаясь напевной деформации. Если бы какой-нибудь иностранец вздумал обучиться русской интонации по стихам и пользоваться ею в таком виде при обыкновенном разговоре, речь его производила бы необыкновенно-комическое впечатление.

Вернемся к вопросу о напевной лирике. Термин „мелодика" вызывает ассоциацию с музыкой. Но если употреблять его не в расширенно-метафорическом смысле, то ассоциация эта оказывается совершенно законной. Искусства тоже не только дифференцируются, но и тяготеют попеременно друг к другу. Развитие напевной лирики естественно сопровождается культивированием „духа музыки". Для немецких романтиков, например, характерно отношение к музыке как к высшему языку: ценится отсутствие психологической четкости, „слияние противоречий", способность возбуждать многообразные и смутные чувства и поглощать их „в море звуков" (Ваккенродер в книге „Об искусстве и художниках"). Этот музыкальный синкретизм чувств ставится идеалом для поэзии (Тик [1]), З. Вернер [2]) и др.). Даже среди ученых распространяется мысль, что древние языки, особенно — язык древне-индийских священных книг, были совершеннее, потому что „музыкальнее" наших современных языков. Новалис записывает в „Фрагментах": „О всеобщем п—языке музыки. Дух возбуждается свободно, неопределенно; ему становится от

[1]) Стихотворение „Liebe denkt in süssen Tönen".

[2]) „Музыка потому выше других искусств, что в ней ничего не понять: она, так сказать, ставит нас в непосредственные отношения к универсальной жизни (Universum); сущность нового искусства можно бы определить так: оно стремится облагородить поэзию до высоты музыки".

этого так хорошо, это кажется ему таким знакомым, таким отечественным, он чувствует себя в эти краткие мгновения на своей индийской родине. Все милое и доброе, все прошедшее и будущее пробуждается в нем— надежда и влечение. (Стихи, которые говорят музыкой). Наш язык был вначале гораздо музыкальнее, и только постепенно стал таким прозаическим, таким обеззвученным (entönt). Он стал теперь скорее звоном, звуком (Schallen, Laut), если можно так принизить это прекрасное слово. Он должен опять стать пением (Gesang)". Противопоставление Laut и Gesang указывает на то, что под „музыкальностью" Новалис разумеет именно мелодическую напевность, а не звучность вообще. В полном соответствии с таким отношением к музыке как к высшему языку, романтики ценят в слове то, что делает его намеком, нюансом. Пластика и логическая ясность, стройность синтаксиса и точность словоупотребления — не их идеалы. А. В. Шлегель писал о языке Тика: „Язык точно отказался от своей телесности и разрешился в дуновение; слово будто не произносится и звучит нежнее пения".

Это тяготение к идеалам музыки характерно и для русских романтиков: Жуковский, Козлов, В. Одоевский (сам хороший музыкант), Гоголь, Тютчев, Фет, Тургенев—все они объединяются особым культом музыки как высшего искусства. Достаточно вспомнить преклонение Одоевского перед Бахом, многие стихи Фета, явившиеся плодом музыкальных впечатлений (Quasi una fantasia, Шопену и др.), Тургеневского Лемма и т. д. Жуковский восторгается мелодической музыкой Глюка и Вебера—„шумного" Маршнера он не одобряет. В письмах он так пишет о музыке: „Странное, непонятное очарование в звуках: они не имеют ничего существенного, но в них живет и воскресает прошедшее [1])... В звуках есть что-то бессмертное, хотя сами они бытия не имеют".

---

[1]) Ср. у Новалиса — „все прошедшее и будущее пробуждается в нем".

Гоголь писал о музыке, сопоставляя ее с живописью и скульптурой (чрезвычайно распространенная тогда тема): „Она вся—порыв; она вдруг, за одним разом, отрывает человека от земли его, оглушает его громом могучих звуков и разом погружает его в свой мир... Невидимая, сладкогласная, она проникла весь мир, разлилась и дышит в тысяче разных образов". (Статья „Скульптура, живопись и музыка" 1831 г.) Характерны также слова его в статье „О малороссийских песнях" (1833 г): „Песня сочиняется не с пером в руке, не на бумаге, не с строгим расчетом, но в вихре, в забвении, когда душа звучит и все члены, разрушая равнодушное, обыкновенное положение, становятся свободнее, руки вольно вскидываются на воздух и дикие волны веселья уносят его от всего... Оттого поэзия в песнях неуловима, очаровательна, грациозна, как музыка. Поэзия мыслей более доступна каждому, нежели поэзия звуков или, лучше сказать, поэзия поэзии". Книга Ваккенродера, целый отдел которой посвящен жизни и размышлениям музыканта Берглингера, выходит именно в это время (в 1826 г.) в русском переводе С. Шевырева, Н. Мельгунова и В. Титова [1]). Музыка определяется здесь как „единое искусство, которое сводит все противоречные движения души на одни стройные созвучия, коими живописует и радость, и скорбь, и отчаяние, и благоговение... Стихия музыки сама в себе уже носит зародыш небесного духа: чего не видим в других искусствах".

То же отношение к слову, как к мелосу, и тяготение к „духу музыки" находим мы и у символистов (Блок, Белый). Журнал символистов „Труды и дни" характерен соединением статей о поэзии и о музыке. По учению В. Иванова поэтическая тема должна стоять по ту сторону слова — как нечто „невыразимое", „несказанное". В стихотворении должны быть „т о л ь к о

---

[1]) „Об искусстве и художниках. Размышления отшельника, любителя изящного, изданные Л. Тиком". Переиздано К. Ф. Некрасовым (1914), под ред. П. Н. Сакулина.

намеки, да еще очарование гармонии, могущей внушить слушающему переживание, подобное тому, для выражения которого нет слов". Воздействие поэзии должно быть магическим, ее сила — в „магии слов". Содержание стихотворения, как некогда формулировал А. Белый, — его „напевность". Законом стала формула Верлэна:

De la musique avant toute chose
. . . . . .
Car nous voulons la Nuance encor,
Pas la Couleur, rien que la Nuance!

Исходя из всего этого, можно a priori ожидать, что в лирике, развивающейся на основе такой поэтики, мы должны встретиться с наличностью интонационного или мелодического воздействия. Естественно также ожидать, что для этого использованы будут те речевые интонации, которые отличаются большей мелодичностью и потому обладают способностью, переходя в сферу поэтической речи, развиваться в напев. Иначе говоря, мы предполагаем, что в напевной лирике должно быть отдано преимущество некоторым избранным речевым интонациям или сочетаниям интонаций — именно тем, которые по своей фонетической природе оказываются более способными к мелодической деформации, к мелодическому развертыванию. С другой стороны, мы можем предвидеть, что вместо простых и сжатых фраз найдем периодизацию, построенную не на логическом подчинении частей, а на повторениях и на синтаксическом параллелизме, при котором одна синтаксическая фигура, развиваясь и варьируясь, объемлет ряд строф или все стихотворение. Таким образом, можно a priori утверждать два возможных приема мелодизации, которые, конечно, могут и соединяться: 1) использование некоторых избранных интонаций или их сочетаний и 2) построение периодов на основе синтаксического параллелизма.

Кроме того, исходя из представления о строфе как ритмико-мелодической единице, можно предвидеть неко-

торые основные типы композиции. Здесь аналогия с основными музыкальными и, особенно, вокальными формами не только допустима, но и совершенно законна. Во-первых — многие музыкальные формы исторически неразрывно связаны с формами поэтическими [1]), и следы этой связи сохраняются до сих пор; во-вторых — это не случайная, вызванная какими-нибудь внешними условиями и потому имеющая только генетический интерес связь, а органическое родство, которое периодически проявляется особенно ясно. Раз в основу лирической композиции кладется мелодика — мы должны ожидать действия тех же формальных законов, которые осуществляются в музыке, должны встретиться с явлениями мелодического нарастания, апогея, репризы, каданса и проч. Иначе говоря, в лирике напевного типа строфы должны вступать между собой в какие-то отношения не столько смыслового, сколько музыкально-мелодического характера. Самая простая форма — куплетная. Естественно, что для высокой лирики она неинтересна, как совершенно примитивная, не очерченная никакими архитектоническими пределами. Но ограничив ее принципом парности, мы получаем двухчастную форму, основанную на двукратном повторении одного и того же мелодического движения, причем либо повторное движение, с помощью тех или других вариаций, служит и кадансом, либо каданс занимает особое место.

---

[1]) В этом отношении особенно интересно средневековье — здесь, взаимно влияя друг на друга, развиваются музыкальные и стихотворные формы. На это указывают как историки музыки, так и филологи (см. книгу В. Ф. Шишмарева — „Лирика и лирики средневековья". Спб. 1911 г. „Зап. Ист.-Фил. Факультета Спб. Университета", ч. CII). Процесс отделения словесного текста от музыки начинается в XIV в., когда обнаруживается тенденция к развитию говорной лирики — лирики „для чтения". В главе о балладе Шишмарев пишет: „Устранение музыкальной трактовки формы имело, конечно, главное, решающее значение. Оно было совершенно в порядке вещей: поэзия XIV и XV веков предназначалась прежде всего для чтения. Но от баллады привыкли все же требовать чего-то большего: музыкальности в широком смысле этого слова, особой лирической мягкости, певучести" (стр. 18).

Далее, мы должны ожидать появления и трехчастных форм — с основной темой, которая возвращается в конце в качестве репризы, и перебойной или побочной в середине (тип АВА); здесь тоже каданс может либо совпадать с репризой, либо развиваться отдельно. Условно, по аналогии с музыкальными терминами, эту форму можно назвать п е с е н н о й [1]). Обе эти формы — строгие, определенные. Наряду с ними должны быть и более свободные формы, не укладывающиеся в точные схемы. Особенно естественно ожидать построений на основе непрерывно-развивающегося одного мелодического движения, которое, достигнув апогея, переходит, без всякой репризы, в каданс, или самый апогей делается кадансом. Назовем эту форму совершенно условно — р о м а н с н о й, пользуясь тем, что и в музыке под этим термином (особенно на русской почве) принято разуметь нечто более свободное и притом связанное именно со словесным текстом [2]). Мы имеем на это тем более

---

[1]) Г. Риман („Музыкальный словарь") дает следующее определение: „Под так-называемою ф о р м о ю п е с н и (применяемою также и в инструментальной музыке) подразумевают две темы, расположенные в таком порядке: I, II, I".

[2]) В „Музыкальном словаре" Римана о романсе говорится: „В качестве инструментальной формы романс представляет собой нечто столь же неопределенное и растяжимое, как и баллада; впрочем всем романсам, начиная с маленького для одного фортеп. (Шуман) и кончая большим для скрипки с оркестром (Бетховен) свойственно п р е о б л а д а н и е м е л о д и ч е с к о г о э л е м е н т а. В русском языке под словом романс подразумевается художественно развитая песня, то, что немцы (а вслед за ними и французы) называют Lied. В романсе композитор глубже вникает в смысл стихотворения, чем в песне; он обыкновенно не ограничивается здесь куплетной формой, как там, но соответственно смыслу текста пишет для каждой строфы новую музыку (durchkomponiertes Lied), что дает возможность передать музыкой не только общее содержание стихотворения, но и входить в детали последнего, характеризовать, живописать. Если в новой строфе романса, с целью округления, и повторяется мелодия старой строфы, то обыкновенно в измененном (хотя бы в аккомпанименте) виде. В зависимости от этого и форма романса бывает гораздо более свободной, широко развитой, чем форма песни".

право, что стихотворения такого типа развились, повидимому, под непосредственным влиянием вокальной музыки.

Прибавим, что синтаксическая периодизация, осложненная системой повторений и параллелизмов, при которой строфы, не замыкаясь в себе, образуют сплошное нарастание, должна быть характерной для стихотворений романсного типа (Фет); наоборот—разработку определенных, очерченных в своем развитии интонационных фигур, замкнутых пределами строфы и повторяющихся, хотя бы и с вариациями, мы должны встретить в куплетных и песенных формах (Жуковский).

Остановим здесь априорное рассуждение и перейдем к материалу.

II.

Жуковский.

1.

Рассуждая совершенно априорно, мы предвидим, что в напевной лирике найдем предпочтительный выбор некоторых речевых интонаций как материала для мелодической разработки. Естественно, что такими избранными интонациями должны оказаться те, которые характерны для эмоционально-окрашенной речи, а не те, которые преобладают в речи деловой или чисто-повествовательной. Иначе говоря—это должны быть интонации вопросительные и восклицательные или их сочетания. Мимоходом я уже упоминал о том, что для схемы классической оды характерно периодическое появление вопросов и восклицаний. Конечно, они имеют свое интонационное значение, связанное с декламативным стилем, но именно как декламативные—они не развиваются в цельную систему интонирования, а лишь отмечают собой разделы оды и носят риторический, а не напевный характер. Таковы же они, например, во французской классической трагедии. Юноша Жуковский, подражая в своих первых вещах Ломоносову и Державину, начинает именно так:

О т к у д а тишина златая
В блаженной северной стране?
Ч ь е й мощною рукой покрыта,
Ликует в радости она?
. . . . . .
И к т о же сей—вещай, Россия!
Кто сей, творящий чудеса?

(„Благоденствие России" 1797 г.).

От традиционной оды, уже поколебленной Державиным, через медитативные элегии Греевскаго типа и через различные „послания“, Жуковский приходит к новым для русской поэзии формам небольших „песен“ и интимных элегий, развивая напевный тип лирики. Годы 1816—25 являются годами расцвета этого стиля. Для зрелого Пушкина лирика Жуковского — уже материал для преодоления. В тридцатых годах мы наблюдаем характерное развитие говорной лирики, которая постепенно уступает свое место прозе. Переход Пушкина к прозе, развитие прозы у зрелого Лермонтова и, наконец, сознание исчерпанности стиха у Тургенева — явления не случайные. Некрасов воспитывается на Жуковском и сначала подражает ему, но, выйдя из ученичества, резко меняет свое направление и, сохранив напевность в народных формах, пишет стихотворные фельетоны [1]). Толстой любит стихи Тютчева и Фета и обнаруживает этим свой художественный вкус, но к стиху как к таковому относится с подозрением и даже с насмешкой, обнаруживая этим свою связь с определенной литературной эпохой. Русской лирике, прошедшей через стадии декламативного, напевного и говорного стилей, предстояло занять второстепенное место и развиваться келейно вплоть до своего возрождения в 90-ых годах.

Для переходной эпохи тридцатых годов очень характерна позиция некоторых критиков, оценивающих поэзию Жуковского и размышляющих о судьбах русского стиха. Русская историко-литературная наука, пренебрегавшая конкретными проблемами стиля, давно похоронила Жуковского под могильным камнем „сентиментализма“, в одной ограде с Карамзиным. Книга акад. А. Н. Веселовского, который всегда тяготел к общим вопросам

---

[1]) Очень характерны для Некрасова слова его в письме к И. С. Тургеневу 1855 г.: „Я вообще азартно предаюсь чтению и обуреваем с некоторого времени жаждой узнать и того, и другого—да на русском ничего нет, особенно поэтов: а если и есть, то 20—30-ых годов. В этом отношении литература русская 20 лет назад была дельнее“.

исторической поэтики, а Жуковским занялся случайно, не внесла ничего существенно-нового. Несмотря на большую литературу (Зейдлиц, Загарин, Резанов), Жуковский ждет своего исследователя, который сумел бы подойти к его стиху и стилю так, как он этого заслуживает. Как это ни кажется парадоксальным, Жуковский—одна из самых сложных проблем в истории русской поэзии. Как всегда, современники острее и вернее чувствуют сущность явления, чем последующие поколения. Чтобы заново войти в сферу Жуковского, надо произвести большую подготовительную работу.

С точки зрения вопроса о мелодике кое-что в стиле Жуковского должно выясниться — и здесь у нас есть предшественник, суждение которого, хотя и выраженное не в терминах, а в метафорах, чрезвычайно близко к нашему. Это—Н. Полевой, который пишет о Жуковском в своих „Очерках русской литературы“ [1]): „Отличие от всех других поэтов — гармонический язык — так сказать, м у з ы к а я з ы к а, навсегда запечатлело стихи Жуковского..... Он отделывает каждую ноту своей песни тщательно, верно, столько же дорожит звуком, сколько и с л о в о м..... Жуковский играет на арфе: продолжительные переходы звуков предшествуют словам его и сопровождают его слова, тихо припеваемые поэтом только для пояснения того, что хочет он выразить звуками.... Обратите лучше внимание на то, чем отличается Жуковский от всех других поэтов русских: это музыкальность стиха его, п е в к о с т ь, так сказать — мелодическое выражение, сладкозвучие. Нельзя назвать стихи Жуковского г а р м о н и ч е с к и м и: гармония требует диссонанса, противоположностей, фуг поэтических; ищите гармонию русского стиха у Пушкина: у него найдете булатный, заточенный в молнии стих и кипящие, как водопад горный, звуки, но не Жуковского это стихия. Его звуки — мелодия, тихое рокотание ручейка, легкое веяние зефиров по струнам воздушной арфы“.

---

[1]) 1839 г., т. I, стр. 115, 123 и 138.

Из всего контекста совершенно ясно, что под „музыкальностью“ Полевой разумеет здесь именно интонационное воздействие [1]) и в этом смысле противопоставляет „певкость“ или „мелодическое выражение“ и „гармонию“. Под первым он разумеет, очевидно, интонационную напевность, выражающуюся в особого рода синтаксических формах, под вторым—ритмическую подвижность и богатство выразительных аллитераций. Интересно и замечание о том, что „переходы звуков предшествуют словам его“ и что слова припеваются „только для пояснения того, что хочет он выразить звуками“. Тут намек на то доминирование мелодического начала, о котором говорилось в первой главе. Чрезвычайно верно намечена и разница между стихом Жуковского и стихом Пушкина [2]).

Полевой воспитан был на традициях немецкого романтизма—отсюда его чуткость по отношению к стилю Жуковского. Но и вне этой связи вопрос о природе стиха и, в частности, об его „музыкальности“ стоит в это время очень остро. Сенковский — человек совсем других традиций; его сфера — Восток и Греция, он — тонкий знаток арабского языка и арабской поэзии. В своей прозе он—болтовник, каламбурист. Но в поэзии он признает и ценит только „кантилену“ и с презрением относится к стиху, внутренно не связанному с музыкой, с пением. В своей сумбурной, но тем не менее замечательной статье о древнем гекзаметре (1841 г.) [3])

---

[1]) Некрасов на своем грубом языке выражал то же самое, когда в 1855 г. писал Тургеневу (вслед за приведенной выше цитатой из того же письма): „Перечел всего Жуковского..... воет, воет, воет“.

[2]) Ср. в статье Гоголя „В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность“ („Выбр. места из переписки с друзьями“, гл. XXXI). В стихе Жуковского Гоголь находит „воздушную неопределенность“, а у Пушкина находит „точность во всяком слове“, способность окинуть все „иногда одним словом, одним чутко найденным и метко прибранным прилагательным именем“.

[3]) „Древний гекзаметр“. Собрание сочинений (1859), т. VII.

он пробует положить на ноты начало „Илиады“ и „Одиссеи“, чтобы доказать, что „тут, кроме стихотворной гармонии [1]), есть еще настоящая мелодия, cantilena, композиция, словом истинная музыка..... Но из этого неизбежно следует, что нет никакой возможности писать такие стихи, как греческие, не будучи вместе музыкантом и композитором. И действительно, все древние поэты были в то же время музыканты и композиторы. Эсхил, Софокл, Эврипид, Пиндар сами сочиняли музыку для своих поэм, и это было нетрудно, потому что музыкальный рисунок уже заключался в словах их поэм. Тогда-то стих, вещь однозначительная с музыкой и композицией, и был чем-то неземным; тогда-то поэзия, превращавшая грубый язык человеческий в воздушную мелодию, и могла по праву называться языком богов. Увы! что она теперь?..... Поэзия и музыка, две родные и неразлучные сестры, при великом переломе в историческом и нравственном быту древнего мира расторгли свой природный союз и разошлись надолго. Музыка отделилась от поэзии, поэзия от музыки, и обе начали вновь свое воспитание. Обе захотели совершенствоваться независимо одна от другой. Что выиграли они в этом разводе?..... Поэзия, стихотворство, ... искусство некогда столь удивительное, столь возвышенное, столь чудное, что не уступало в идеальном совершенстве самой даже скульптуре, перейдя в распоряжение людей чуждых всякого музыкального образования, ... сделалось самою анти-музыкальною разладицею, жалкою пародией и безобразною карикатурой того знаменитого стопосложения, одного из чудеснейших изобретений человеческих, которому будто бы оно подражает“ [2]). На фоне того, что мы говорили

---

[1]) Очевидно—в том же смысле, как у Полевого.

[2]) Эти же вопросы обсуждались в теоретической литературе XIV и XV веков—в эпоху перехода от напевной лирики к говорной. Об этом—у В. Шишмарева: „с течением времени поэзия все больше и больше расходится с музыкой, и живая связь обоих искусств становится предметом отвлеченных схоластических дебатов. Но и здесь Дешан, трактовавший, согласно учению Иоанна de Garlandia,

в первой главе о периодическом тяготении поэзии то к идеалам музыки, то к идеалам живописи (Горациан-ское „ut pictura poësis"), теория Сенковского особенно характерна. Самый тон его статьи обнаруживает, что вопрос этот был в это время не академическим, а злободневным, животрепещущим. И как очень часто бывает, художественный „реакционер" Сенковский, превозносивший Кукольника и ругавший Гоголя, острее чувствовал и тоньше понимал проблемы поэтического стиля, чем „передовые" критики этого времени. Своеобразное сочетание журнализма и филологической учености делает его исключительно-интересной фигурой.

Для объяснения того, что он разумеет под напевом, на который, по его мнению, сочинял „Илиаду" сам Гомер , Сенковский ссылается на восточных поэтов и сообщает интересные факты: „Вы в праве спросить меня: так вы думаете, что напев древних поэм сочинялся в одно время с их содержанием? Да! я так думаю; я убежден в этом. Я видел, как восточные поэты, настоящие поэты, стихотворцы и музыканты вместе, сочиняют свои метрические стихи: они сочиняют их не шепча как мы, но р а с п е в а я. Они подбирают слова к мелодии, рождающейся с первого метра, с первого такта, часто изменяют эту мелодию по словам, и стих является у них вместе со своим распевом. Аравитяне и теперь еще, при всем упадке у них музыки и стихотворного искусства, не понимают, что такое ч и т а т ь стихи по-нашему: дайте стихи в руки любому арабскому мальчику, ребенку, знающему грамоте, он тотчас начинает распевать их особенным речитативом, который свойствен только этой пиесе и уже не может повториться в другой; просите его не петь, а читать естественным голосом, он вам простодушно скажет, что это невозможно, что стихи н и к а к н е ч и т а ю т с я,

---

версификацию как особую часть музыки, высказывает мнение меньшинства. Большинство поэтов и теоретиков XIV и XV в. связывало ее с риторикой" („Лирика и лирики позднего средневековья", стр. 239).

что их можно только распевать. И вникнув в дело, вы сами вскоре с ним согласитесь, что метрические стихи точно „никак не читаются“, а распеваются сами собою, потому что они—настоящая музыкальная композиция из слов, составленная по точным законам звуковой музыки и с помощью средств ее: совершенно так же у нас „никак не читаются“ фразы звуковой композиции, изображенной нотами, а надобно напевать их. Такие же понятия о стихах господствовали и у Греков; и если уж простой читатель не может „читать“ метрических стихов, но должен распевать их, чтобы понять весь их смысл, смысл литературный и неразлучный с ним смысл музыкальный, то очевидно, что и поэту нельзя сочинять их не распевая каждого метра, каждого слова. Будучи вместе и стихотворцем и музыкантом, и воспитанный в двух нераздельных искусствах, поэзии и музыке, метрический поэт по необходимости получает вдруг двойное вдохновение, поэтическое и музыкальное: он обрабатывает мысль свою на-распев, стих и мелодия выливаются у него вместе, и мелодия содержится уже в самом стихе“. Здесь—интересное совпадение с принципами „слуховой“ филологии, вплоть до сравнения с чтением нот. И это не случайность: среди европейских арабистов того времени Сенковский выделялся своим знанием живого арабского языка и владел им в совершенстве. Недаром он положил столько труда на то, чтобы добиться чистого произношения. [1])

---

[1]) „С потом чела перетаскивал я свои книги с одной горы на другую—книги были все мое имущество—и рвал свое горло в глуши силясь достигнуть чистого произношения арабского языка, которого звучность в устах Друза или Бедуина, похожая на серебряный голос колокольчика, заключенного в человеческой груди, пленяла мое ухо новостью и приводила в отчаяние своею неподражаемостью. Уединенные ущелья Кесревана, окружая меня колоннадою черных утесов, вторили моим усилиям: я нередко сам принужден был улыбнуться над своим тщеславием лингвиста при виде, как хамелеоны, весело пробегавшие по скалам, останавливались подле меня, раскрывали рот и дивились пронзительности гортанных звуков, которые с таким напряжением добывал я из глубины легких..... я

В конце статьи Сенковский возвращается к вопросу о современной европейской поэзии и музыке, с негодованием отворачиваясь от них: „те, которые в наше время терпеть не могут стихов и называют новейшую поэзию гадко искаженною прозою, право не такие бесчувственные к истинно прекрасному, как кажется. Пока музыка и поэзия учились, жили и действовали вместе, никто не вооружался против их могущества: все благоговели перед ними. Музыка была в поэзии, поэзия в музыке: кто любил одну из них, тот должен был любить и другую. А теперь? Посмотрите, в каком жалком положении и поэзия и музыка: почти все великие новейшие поэты не могли терпеть музыки, и все вообще композиторы не терпят стихов!... да и как человеку с музыкальным ухом терпеть такую дикую безладицу на-удачу собранных звуков, в которых нет никакой мелодической последовательности? Только при нынешнем варварском состоянии стиха в Европе, когда хорошая проза бывает несравненно приятнее для слуха и музыкальнее лучших наших стихов, и могли до такой степени превратиться понятия о поэзии, что французы стали положительно уверять, будто их Фенелонов „Телемак“ — поэма, и будто поэзия может заключаться в прозе. Такой глупости наверное не сказали бы, даже и в шутку, ни древние Греки, ни древние Аравитяне: и теперь еще ни за что не скажут ее ни Персияне, ни Турки“. [1])

считал себя почти равным Аристотелю, когда Аравитяне, которые к своему языку проникнуты настоящим обожанием любовников и новые каламбуры, быть-может в семь основательно, ценят так же высоко, как мы новые мысли, называли меня фейлусуф, философом, за то, что я хорошо произносил их гортанные буквы, или спорили со мною, что я не Франк, а должен быть ибн-эль-Араб, арабский сын“. („Воспоминания о Сирии. I. Затмение солнца“. Собр. соч-ий, т. I, стр. 191-2 и 196) Высокую оценку Сенковского как арабиста подтвердил проф. И. Ю. Крачковский в частном разговоре со мной.

[1]) Сенковский много занимался акустикой и теорией музыки. См. его статьи: „Нынешнее состояние учения о звуке“, „Основ-

Эта непримиримая, полемическая позиция Сенковского в вопросе о стихе чрезвычайно характерна для начала сороковых годов, когда прошел период расцвета русской поэзии, а проза основывала у стиха право на музыкальность и ритмичность, являясь во всем облачении ритмической периодизации и звуковой инструментовки у Марлинского, у Гоголя и, наконец, у Тургенева. Естественно, что при таких взглядах на поэзию Сенковский обращается назад и высоко ставит Жуковского. По поводу его перевода „Одиссеи" Сенковский говорит: „Жуковский, со своим светлым словом, со своим пленительным русским стихом, Жуковский, поэт нынче более чем когда-либо [1]), поэт, когда все перестали быть поэтами, Жуковский, последний из поэтов" и т. д. В связи со всем вышеприведенным эта оценка, очевидно, равносильна признанию в стихе Жуковского наличности музыкальных, мелодических свойств, т.-е. того самого, о чем говорил и Полевой.

Итак, своеобразие Жуковского ощущается его современниками именно в том, что стих его строится на мелодической основе. Возвращаясь к высказанным априорным суждениям о мелодике, посмотрим, какие именно приемы мелодизации имеются у Жуковского.

Разработка вопросительной интонации настолько характерна для лирики Жуковского, что ею определяется композиция почти всех значительных его стихотворений. Она здесь уже не играет роли риторических вступлений, а простирается на ряд строф, охватывая собою все стихотворение и слагаясь в систему интонирования. Эти мелодические формы он развивает сначала на переводных вещах, следуя немецким и английским образцам. Так уже в раннем стихотворении 1805 г.

ные понятия о музыке как искусстве, необходимые для всякого желающего судить о ее произведениях", „Руслан и Людмила, опера Глинки". Кроме того он производил опыты над искусственным горлом и изобрел особый „Оркестрион".

[1]) Статья написана в 1849 г. („Одиссея и ее переводы". Собр. соч-ий, т. VII, стр. 332.)

(переводном)—„Песня к Нине“.[1]) Здесь мы имеем случай наблюдать, как одна и та же мелодическая тема развивается и варьируется, вступая в различные отношения с ритмическими членениями строфы и образуя, таким образом, enjambement не предложения, а интонационного периода. Стихотворение состоит из трех 10-строчных строф, причем четыре последние строки каждой строфы остаются неизменными и образуют рефрен. Система рифм такова, что ритмически строфа распадается на 4 + 6 (т.-е. — a'b a'b + c'c'd,e'e'd), но мелодическое членение различно. В первой строфе ритмическая схема совершенно совпадает с мелодической—строфа делится на отчетливые ритмические и интонационные периоды [I=1_2+2_2, II=1_3+2_3]:

Простишься ли без сожаленья, О Нина, с жизнью городской?	1_2	I	
Отдашь ли светски наслажденья За счастье в хижине простой?	2_2		
Не украшаясь боле златом, В уборе сельском побогатом, Не вспомнишь ли тех красных дней,	1_3	II	
Когда тобою все дышало, Когда ты город украшала И милых всех была милей?	2_3		

Тут соблюдено строгое равновесие частей, своего рода слуховая симметрия: в двух начальных фразах, занимающих одинаковое пространство, вопросительная интонация повторяет одну и ту же нисходящую схему („простишь ли... отдашь ли..“): вторая половина распадается на две тоже одинаковые части, образуя в целом интонационную дугу с апогеем по середине („не вспомнишь ли“). При сохранении одной и той же вопросительной формы (глагол+ли, или как усиление—не+глагол+ли) вторая половина строфы развертывает начальную интонацию, увеличивая ее амплитуду и образуя в седьмой строке („не вспомнишь ли“) мелодический

[1]) В собраниях сочинений его нет. Автограф—в Госс. Публ. Библ. (Бумаги Жуковского, пачка № 12. л. 15.) Приведено у В. И. Резанова. („Из разысканий о сочинениях Жуковского“, II, 205).

апогей всей строфы. Во второй строфе мы имеем мелодическую вариацию:

Палаты пышны покидая,
Не взглянешь ли на них с тоской?
О прежних радостях мечтая,
Снесешь ли хлад, снесешь ли зной
Под кровом мирным, но забвенным?
С твоим супругом восхищенным
Не вспомнишь ли...
и т. д.

Обратим внимание прежде всего на то, что собственно-вопросительные части начальных фраз (не взглянешь ли, снесешь ли) оказываются на вторых местах—им предшествуют оба раза пояснительные предложения. На фоне первой строфы это ощущается как смещение, как инверсия; но она подготовлена второй половиной предыдущей строфы (не украшались—не вспомнишь ли) Таким образом, во второй строфе мы видим развитие именно этой половины. Изменено и мелодическое членение: вторая фраза („О прежних радостях мечтая") захватывает три строки, а не две, не совпадая с ритмическим членением и нарушая первоначальное равновесие. Схема получается иная; пропадает ощущение симметрии, и строфа в мелодико-синтаксическом отношении распадается на три момента: $1_2+2_3+3_2$. Вступая в седьмой строке в рефрен, расшатанная строфа как бы заново обретает прежнюю свою устойчивость. И действительно, в третьей строфе мы возвращаемся к первоначальному членению (4+6)—с той разницей, что в первой части ослаблено внутреннее деление на две группы, а во второй ослаблена непрерывность движения к апогею:

О Нина, любишь ли ты страстно,
Чтобы со мною скорбь делить;
Презреть убожество ужасно
И горе в сладость обратить?
Снесешь ли матери страданья,
И в час сердечного терзанья
Не вспомнишь ли...

Обращение („О Нина“) тоже возвращает нас к первой строфе, но там оно находится внутри фразы и стоит в начале второй строки, а здесь им открывается фраза и строфа. Интонационное его действие этим усилено — вариация подготовляет нас к кадансу.

Стихотворение еще чрезвычайно наивное; по языку (светски, златом, пышны, хлад, толь и т. д.) и по характеру строфы оно еще не выходит за пределы традиций XVIII в. и примыкает к Державинской лирике; но знаменательна выдержанность мелодической системы с характерными интонационными вариациями. Для мелодического типа характерна самая **тройственность**, своего рода музыкальная диалектика. Здесь эта строфическая тройственность корреспондирует с тройственностью самых вопросов в каждой строфе (простишься ли—отдашь ли—не вспомнишь ли, не взглянешь ли—снесешь ли—не вспомнишь ли, любишь ли—снесешь ли—не вспомнишь ли).

Интересно, что в 1808 г. Жуковский возвращается к этому стихотворению и дает его в новой редакции („К Нине“), переводя его из стиля любовной лирики XVIII в. в новый стиль медитативных элегий. В связи с этим меняется вся конструкция: вместо четырехстопного ямба—шестистопный, вместо 10-строчной строфы—8-строчная (система [illegible] — a′ba′b c′c′d d), и строф не три, а четыре. [illegible]ность вопросительной интонации или ее амплит[illegible]им образом, механически увеличивается, разв[illegible]ь на 32 строки шестистопного ямба. Но кром[illegible] механического развертывания мы наблюдаем и специальные мелодические приемы, обнаруживающие уже гораздо более высокую степень мелодической техники. Ритмическое членение допускает довольно свободное расположение фраз—и Жуковский пользуется этим, чтобы сообщить разнообразие мелодическому движению. Первая строфа образует схему 2+6:

1) { О Нина, о мой друг! ужель без сожаленья
Покинешь для меня и свет и пышный град?

И в бедном шалаше, обители смиренья,
На сельский променяв блестящий свой наряд,
Не украшенная ни златом, ни парчою,
Сияя для пустынь невидимой красою,
Не вспомнишь прежних лет, как в городе цвела
И несравненною в кругу Прелест слыла?

Таким образом, вторая вопросительная фраза объемлет собою 6 строк, причем сама вопросительная (высокая) часть отнесена к концу. В следующих строфах членение иное: во второй — (2 + 2) + 4, в третьей — (1 + 1 + 2) + 4, в четвертой — 4 + (1 + 3) + 4.

Ужель, направя путь в далекую долину,
Назад не обратишь очей своих с тоской?
Готова ль перенесть убожества судьбину,
Зимы жестокий хлад, палящий лета зной?
О ты, рожденная быть прелестью природы!
Ужель, затворница, в весенни жизни годы
Не вспомнишь сладких дней, как в городе цвела
И несравненною в кругу Прелест слыла?

Ах! будешь ли в бедах мне верная подруга?
Опасности со мной дерзнешь ли разделить?
И в горький жизни час прискорбного супруга
Усмешкою любви придешь ли оживить?
Ужель, во глубине души тая страданья,
О Нина! в страшную минуту испытанья,
Не вспомнишь прежних лет, как в городе цвела
И несравненною в кругу Прелест слыла?

В последнее любви и радостей мгновенье,
Когда мой Нину взор уже не различит,
Утешит ли меня твое благословенье
И смертную мою постелю усладит?
Придешь ли украшать мой тихий гроб цветами?
Ужель, простертая на прах мой со слезами,
Не вспомнишь прежних лет, как в городе цвела
И несравненною в кругу Прелест слыла?

Последняя строфа, как каденсирующая, особенно выделяется своим мелодическим членением, создающим особую вариацию. Вариация эта создается не только членением, но и расположением вопросительных частей. В этом отношении характерна роль частицы „ужель"

(частица, которою пользуется Жуковский именно в таких родах медитативных вещах) в каждой строфе. В первой она простирает свое действие на всю строфу: „ужель без сожаленья покинешь..... и..... не вспомнишь.....?“ Во второй она является в самом начале и вторично появляется в шестой строке, подготовляя переход к рефрену; пятая строка занята восклицательным обращением, которое корреспондирует с начальным („О Нина, о мой друг! ужель..... О ты, рожденная быть прелестью природы! Ужель.....“). В двух последних строфах положение частицы „ужель“ иное: первые половины обеих строф разрабатывают знакомую нам по первой редакции форму—глагол буд. вр.+ли (будешь ли, дерзнешь ли, придешь ли, утешит ли); вторые возобновляют „ужель“, причем в последней строфе оно сдвинуто в шестую строку, а пятая занята отдельной вопросительной фразой, продолжающей форму „будешь ли“. Таким образом, первые две строфы развивают вопросительную интонацию с „ужель“, а последние две комбинируют ее с другой, которая помещается в начале.

Интересно, что на основании всех этих особенностей, не только присутствующих на письме, но и реально воспринимаемых, мы можем проследить соотношение строф между собой. В первой редакции этого стихотворения в основу была положен, как мы видели, принцип троичности, так что средняя строфа, развивая вторую часть первой, служила переходом к повторному движению в последней (реприза). Здесь, при наличности ч е т ы р е х строф, в основу может быть положен другой принцип сцепления — принцип парности. И действительно—мы уже заметили несколько интонационно-синтаксических признаков, по которым все стихотворение естественно распадается на д в е половины, по д в е строфы в каждой. Самая постановка восклицательного обращения (сначала в первой строке, потом—в пятой, перед переходом к рефрену) сообщает мелодическому движению первых двух строф своего рода замкнутость, так что после второй строфы мы ощущаем сильную мелодическую паузу.

Третья и четвертая строфа объединяются соотношением форм „будешь ли“ и „ужель“. При этом интересно, что в первой из них форма с „ли“ проходит трижды, занимая 4 строки:

Ах! будешь ли в бедах мне верная супруга?
Опасности со мной дерзнешь ли разделить?
И в горький жизни час прискорбного супруга
Усмешкою любви придешь ли оживить?

Троичность эта ощущается очень сильно не только потому, что именно на эти места падает главное мелодическое ударение, но еще и потому, что мы имеем здесь фигуру перемещения вопросительного сказуемого (хиазм), т.-е. высокой части интонации, при помощи чего достигается постепенное ее разрастание. В первой фразе оно стоит в самом начале, во второй — занимает среднее положение (после цезуры), а третья фраза занимает уже две строки, причем сказуемое находится в послецезурной части второй из них; таким образом, постепенно разрастается часть предложения, ведущая к вопросительному сказуемому, создавая все большую амплитуду для интонации. В четвертой строфе мы имеем тоже тройное повторение, но с интересной вариацией размещения:

В последнее любви и радостей мгновенье,
Когда мой Нину взор уже не различит,
Утешит ли меня твое благословенье,
И смертную мою постелю усладит?
Придешь ли украшать мой тихий гроб цветами?
Ужель, простертая на прах мой со слезами,
Не вспомнишь.....

и т. д.

Обратим внимание, во-первых, на то, что строфа не открывается вопросительным сказуемым — оно передвинуто к концу периода, после двух строк подготовительной части, и тут образует вместе со следующим типичный для нашего стиля хиазм с инверсией прямого дополнения (утешит ли меня — мою постелю усладит, т.-е. авва). Ритмический период этими четырьмя строками закончен: в предыдущей строфе с этим совпадал

конец и мелодического периода — в этой строфе мы наблюдаем своего рода мелодический enjambement: ожидаемый переход к „ужель", которое в предыдущей строфе является именно на пятой строке, открывая собою новый период, задержан тем, что пятая строка еще продолжает форму „придешь ли". Таким образом, дополняется недостающее третье вопросительное сказуемое—вся эта часть корреспондирует с первым периодом предыдущей строфы. Заметим еще, что последняя фраза по месту сказуемого (а благодаря перемещению оно особенно ощущается) соответствует первой фразе предыдущей строфы, образуя как бы замыкание.

С другой стороны, появление „ужель" именно в шестой, а не в пятой строке (как в предыдущей строфе), характерное в данном случае для образования каданса, корреспондирует с таким же „ужель" во второй строфе, где его сдвинутость ослаблена тем, что пятая строка представляет собой не самостоятельную фразу, а восклицательное обращение, подготовляющее к вопросу.

Кроме параллелизма мы наблюдаем, таким образом, характерное при такой композиции явление двойного каданса: один — срединный (полу-каданс), в конце второй строфы, другой—заключительный, полный, в конце стихотворения. Четвертая строфа одной своей частью корреспондирует с третьей (система вопросов с „ли"), другой—с концом второй строфы, чем увеличивается парное членение всей пьесы. Анализ соотношения между ритмическим и мелодическим членением дает возможность выяснить не только детали строения каждой строфы, но и общую основу композиции.

Вернемся к 1806 году. Жуковский пробует переводить „Die Ideale" Шиллера, но бросает не кончив („Отрывок"). Вступительная часть развивает вопросительную интонацию в комбинации с восклицательными обращениями:

О счастье дней моих! Куда, куда стремишься?
Златая, быстрая фантазия, постой!
Воспоминание! ужель не возвратишься?

Ужель навек?.. Летит, все манит за собой!
. . . . . .
Где луч, которым озарялся
Путь юноши среди весенних пылких дней,
Где идеал святый, которым я пленялся?
О вы, творения фантазии моей!

Стихотворение не расчленено на строфы и вообще неразработано, представляя собой, очевидно, первоначальный черновой набросок перевода, сделанного целиком и в другой форме в 1812 г. („Мечты"), когда Жуковский уже переходил от медитативных посланий и элегий к элегическим песням (характерно, что подзаголовок этого стихотворения в окончательной редакции, принадлежащий Жуковскому, а не Шиллеру — „Песня"). Здесь — членение на строфы, и в связи с этим — определенное расположение вопросительных частей:

Зачем так рано изменила?
С мечтами, радостью, тоской
Куда полет свой устремила?
Неумолимая, постой!
О, дней моих весна златая,
Постой... тебе возврата нет...
Летит, моленье не внимая;
И все за ней помчалось вслед.

Опять характерное несовпадение ритмического членения с мелодическим: в первой половине строфы вместо 2 + 2 мы имеем 1 + 2 + 1, так что вместо двух повторных моментов мы имеем три различных, с главной высотой на третьей строке. Вторая строфа точно повторяет первую в том отношении, что в начале возобновляется вопросительная интонация, но здесь она расположена в полном соответствии с ритмическим членением и потому производит впечатление ослабленности; это подтверждается и тем, что вторая ее половина уже лишена восклицаний.

О! где ты, луч, путеводитель
Веселых юношеских дней?
Где ты, надежда, обольститель
Неопытной души моей?
Уж[illegible]

В творениях пламенной мечты . . .
Добыча истине унылой
Призраков прежней красоты.

Повышенное интонирование третьей строки достигается тем, что вопросительная частица лежит на ритмически-слабом месте (ср. первую строку, где этого нет), но в целом строфа эта не развивает, а ослабляет мелодическое движение предыдущей строфы и подготовляет переход к другим формам. Возвращение к вопросительной интонации мы находим только в предпоследней строфе, как переход к кадансу. Описанное построение этих двух строф характерно именно для Жуковского — у Шиллера иначе:

So willst du treulos von mir scheiden
Mit deinen holden Phantasien,
Mit deinen Schmerzen, deinen Freuden,
Mit allen unerbittlich fliehn?
Kann nichts dich, Fliehende, verweilen,
O meines Lebens goldne Zeit?
Vergebens, deine Wellen eilen
Hinab ins Meer der Ewigkeit.

Erloschen sind die heitern Sonnen,
Die meiner Jugend Pfad erhellt,
Die Ideale sind zerronnen,
Die einst das trunkne Herz geschwellt;
Er ist dahin, der süsse Glaube
An Wesen, die mein Traum gebar,
Der rauhen Wirklichkeit zum Raube,
Was einst so schön, so göttlich war.

Как видим — вся интонационная система принадлежит Жуковскому и развита с обычными для него приемами. У Шиллера вторая строфа в мелодическом отношении совершенно не корреспондирует с первой—вопросительная интонация исчерпана в первой строфе.

Форма медитативной элегии особенно полно развита Жуковским в стихотворении „Вечер“ (1806 г.). Здесь можно наблюдать развернутое на большом пространстве (23 строфы, где 3 строки шестистопного ямба, а четвертая — четырехстопного) мелодическое движение, в

котором определяющая роль принадлежит вопросительным и восклицательным интонациям, а между ними располагаются лирически-окрашенные описательные периоды. Строфы сцепляются, большею частью, по две, иногда—по три, причем в вопросительной части стихотворения мы видим характерные строфические enjambements, благодаря которым интонация не прерывается вместе с окончанием строфы, а разрастается в целую систему. Стихотворение открывается рядом восклицаний:

Ручей, вьющийся по светлому песку,
Как тихая твоя гармония приятна!
С каким сверканием катишься ты в реку!
Приди, о муза благодатна,
В венке из юных роз, с пенистою златой;
Склонись задумчиво на пенистые воды,
И звуки сливив, туманный вечер пой
На лоне дремлющей природы.

Уже здесь — слияние двух строф во-едино при помощи строфического enjambement. Дальше возобновляется восклицательное „как“ (Как солнца за горой пленителен закат), которым непосредственно порождается большой описательный период (3 строфы), построенный на анафорических „когда“ (в начале каждой строфы) и стоящих между ними анафорических „и“. Для интонационного воздействия чрезвычайно характерно, что период этот движется на фоне восклицательной фразы, которая открывает его собою и вместе с тем продолжает начатую первыми строками восклицательную систему. Такое постпозитивное „когда“ (Как солнца за горой пленителен закат, когда... когда... когда...) чрезвычайно ослаблено в своем чисто-временном значении; период приобретает характер перечисления, интонационная схема движется не к восхождению, как при ином, чисто-временном характере периода (достаточно переставить предложения так, чтобы главное оказалось после придаточных), а к нисхождению. Это и характерно для всего мелодического движения этой части элегии. Начавшись высокими интонациями восклицаний, стихотво-

рение постепенно переходит к низкой лирической интонации, которая и вступает в силу, после пяти разобранных строф:

Уж вечер... облаков померкнули края;
Последний луч зари на башнях умирает;
Последняя в реке блестящая струя
С потухшим небом угасает.

Но здесь же начинается и новый подъем. Уже в этой строфе заметен прием интонационного нарастания: первая строка разбита на две фразы, вторая занята одной фразой, третья начинается с повторения (анафора), действующего как интонационное повышение, и при этом фраза развернута на две строки, с характерной для растущей интонации инверсией (последний луч зари на башнях — последняя в реке блестящая струя, т.-е. авс — асв). Действительно, после примыкающей сюда следующей строфы мы возвращаемся к системе восклицаний:

Как сыт с прохладою растений фимиам!
Как сладко в тишине у брега струй плесканье!
Как тихо веянье зефира по водам
И гибкой ивы трепетанье!

Отметим, что при разработке восклицательной мелодии Жуковский повышает ее к третьей строке, после чего, достигнув апогея, каданснрует. Образуется характерная мелодическая дуга, объемлющая всю строфу. Заметим здесь же (дальше мы с этим встретимся еще не раз), что стремление сделать 4-строчную строфу мелодическим целым с апогеем на третьей строке характерно для поэтов напевного направления. Для лирики Пушкина, наоборот, гораздо характернее интонационное членение строфы на две параллельные части (т.-е. совпадение с ритмическим членением при системе рифм авав).

Первая, восклицательная часть „Вечера“ заканчивается двумя строфами, в которых наблюдается пра-

вильная повторность восхождения — этим, повидимому, отмечается частичный каданс:

Луны ущербный лик встает из-за холмов...
О, тихое небес задумчивых светило,
Как нравится твой блеск на сумраке лесов,
Как бледно брег ты озлатило!
Сижу задумавшись: в душе моей мечты;
К протекшим временам лечу воспоминаньем...
О, дней моих весна, как быстро скрылась ты,
С твоим блаженством и страданьем!

В интонационном отношении здесь корреспондируют „О, тихое небес“ и „О, дней моих весна“ с последующими „как“. Предыдущие фразы подготовляют этот подъем, причем характерно увеличение этой подготовительной части во второй строфе и, в связи с этим, перемещение восклицательного обращения со второй строки на третью. Получается постоянная у Жуковского мелодическая вариация.

Отсюда — переход к центральной вопросительной части, объемлющей шесть строф. Мы видим здесь систему сменяющихся форм: „где-ужель-иль“, последовательность которых характерна для мелодических приемов Жуковского этого периода (потом форма с „ужель“ совсем исчезает, как архаизм не только лексический, но и мелодический). Строфы переплетаются между собой, так что первая строка новой строфы часто оказывается заключением фразы, начатой раньше — ритмическое членение преодолевается движением разрастающейся мелодии.

Где вы, мои друзья, вы, спутники мои?
Ужели никогда не зреть соединенья?
Ужель исчезнули всех радостей струи?
О, вы погибши наслажденья!
О братья! о друзья! где наш священный круг?
Где песни пламенны и музам и свободе?
Где вакховы пиры при шуме зимних вьюг?
Где клятвы, данные природе
Хранять с огнем души нетленность братских уз?
И где же вы, друзья?.. Иль всяк своей тропою,
Лишенный спутников, влача сомнений груз,

Разочарованный душою.
Таиться осужден до бездны гробовой?..
Один — минутный цвет — почил, и непробудно,
И гроб безвременный любовь кропит слезой.
Другой... о небо правосудно!
А мы... ужель деремся друг другу чужды быть?
Ужель красавиц взор, иль почестей исканье,
Иль суетная честь приятным в свете слыть
Загладят в сердце воспоминанье
О радостях души, о счастьи юных дней,
И дружбе и любви и музам посвященных?
Нет, нет! пусть всяк идет вослед судьбе своей,
Но в сердце любит незабвенных...

В первой из этих шести строф вопросительная система сконденсирована (сопоставлены обе формы: „где" и „ужель") и замкнута восклицанием. Дальше начинается развертывание каждой из этих форм. Вторая строфа сконцентрирована на вопросах с „где" и, при помощи строфического enjambement, переходит в следующую; здесь, на смену первой форме, является форма с „иль", которая, развиваясь, опять переходит из этой строфы в следующую, где замыкается восклицанием. Характерно для разработки вопросительной мелодии, что после первоначального движения интонации нисходящего типа (с частицами „где", „ужель" или другими) появляется движение обратного типа, где вопросительная вершина лежит не в начале а в конце (с частицей „иль"). Получается как бы опрокинутая интонационная дуга — движение аналогичное тому, которое мы отмечали в примере синтаксического хиазма („Утешит ли меня твое благословенье.....").[1]) Строфа пятая развивает форму с

[1]) Каноничность такого построения вопросительной мелодии в русской лирике можно наблюдать на дилетантских опытах, естественно повторяющих установившиеся приемы. Любопытный пример — стихотворение П. И. Чайковского „Ландыши", написанное в стиле медитативной элегии („Прошлое русской музыки. Материалы и исследования. I. П. И. Чайковский". Петербург. Книг-во „Огни". 1918. Стр. 8—9). Здесь мы находим:

Скорее в лес!... Бегу знакомою тропою.
Ужель сбылись мечты, осуществились сны?....
. . . . . .

„ужель", причем вторая фраза так разрастается, что захватывает половину следующей строфы очень резким enjambement. Таким образом, построение всей этой вопросительной части совершенно уясняется. Она членится по мелодическим признакам на три момента: 1+3+2 (под цифрами на этот раз разумеются строфы).

После этой части стихотворение переходит к кадансу, возобновляя восклицательную интонацию, к которой, как и в начале, примыкает перечисление по форме: „Блажен, кому... кто..." Заключительная строфа образует каданс соединением вопросов и восклицаний:

Так, петь есть мой удел... но долго ль?... Как узнать?...
Ах! скоро, может-быть, с Минваною унылой
Придет сюда Альпин в час вечера мечтать,
Над тихой юноши могилой! [1])

Становится ясной и общая композиция всей этой большой пьесы. Она, как большинство лирических стихотворений Жуковского, построена на принципе троич-

---

О ландыш, о т ч е г о так радуешь ты взоры?
. . . . . .
В ч е м тайна чар твоих? Ч т о ты душе вещаешь?
Ч е м манишь ты к себе и сердце веселишь?
И л ь радостей былых ты призрак воскрешаешь?
И л и блаженство нам грядущее сулишь?

Стихотворение сопровождается интересными авторскими признаниями, доказывающими, что он сам чувствовал себя связанным стихотворной формой: „Так как я не поэт, а только стихотворец, то может быть ошибаюсь, но мне кажется, что стихотворенье никогда не может быть вполне серьезно, вполне вылиться из души. Законы стихосложения, рифма, (особенно рифма) обусловливают д е л а н н о с т ь. Поэтому я скажу, что музыка все-таки бесконечно выше поэзии". Несомненная наивная ошибка, но характерная—особенно для эпохи падения русского стиха (стихотворение написано в 1878 году).

1) Ср. характерный каданс у Чайковского:

Что будет там?... Куда, в час смерти окрыленный
Мой дух, вселенною вняв, беззвучно воспарит?
. . . . . .
Нам радости земли так близки, так знакомы,
Зияющая пасть могилы так темна!

ности (частый формальный принцип и музыкальной композиции), причем средняя часть занята именно разработкой вопросительной мелодии, а крайние определяются развертыванием восклицательной интонации и в этом смысле корреспондируют друг с другом.

После всех этих примеров, иллюстрирующих мелодические приемы молодого Жуковского, нам покажется совершенно знакомым и уже каноничным для него начало послания „К Филалету" (1808-9 гг.):

Где ты далекий друг? Когда прервем разлуку?
Когда прострешь ко мне ласкающую руку?
Когда мне встретить твой душе понятный взгляд
И сердцем отвечать на дружбы глас священной?
Где вы, дни радостей? Придешь ли ты назад,
О время прежнее, о время незабвенно?
Или веселие навеки отцвело,
И счастие мое с протекшим протекло?...

Отметим в этом стихотворении одно интересное место—своего рода элегический отрывок,—где разрабатывается иная, не вопросительная интонация. Оно особенно интересно тем, что является как бы прототипом построения „Стансов" Пушкина („Брожу ли я вдоль улиц шумных"):

Смотрю ли, как заря с закатом угасает —
Так, мнится, юноша цветущий исчезает:
Внимаю ли рогам пастушьим за горой,
Иль ветра горного в дубраве трепетанью,
Иль тихому ручья в кустарнике журчанью,
Смотрю ль в туманну даль вечернею порой,
К клавиру ль преклонясь, гармонии внимаю —
Во всем печальных дней конец воображаю.

Заметим прежде всего, что синтаксическая фигура этого типа (глагол наст. вр.—ли) использована Жуковским так, что интонация разрастается, образуя мелодическое восхождение. В самом деле, сначала она дана в сжатом виде: в двух первых строках дано восхождение и нисхождение. Следующие пять строк образуют непрерывную систему подъема с одним ответом лишь в шестой строке. Затем типично сохранение тех же слов,

создающих фигуру лирических повторений. Наконец, отметим еще инверсии, создающие интонационные вариации: рогам пастушьим за горой — ветра горного в дубраве трепетанью — тихому ручья в кустарнике журчанью. С точки зрения интонационно-грамматической (а не логико-грамматической) мы можем считать аналогами сочетания: пастушьим рогам, трепетанью горного ветра, журчанью ручья (носители главных интонационных акцентов). Тогда инверсивность второй фразы по отношению к первой выразится в том, что сочетание это переставлено и разделено внедрением в середину обстоятельственного слова (в дубраве), т.-е. если обозначим соответственные члены буквами, то получим авс—вса. Третья фраза сохраняет это сочетание в том же виде (ручья в кустарнике журчанью), но прибавляет новый член—эпитет к дополнению (тихому журчанью). Таким образом, получается ощущение нарастания самого состава фраз, что вместе с инверсией дает нарастание интонации. Отметим еще одно интересное явление — отношение между интонацией и цезурой. В первой из этих строк цезура не противоречит интонации—после „рогам" пауза допустима; во второй—цезура метрически ослаблена (горного) и потому не мешает интонационному движению; в третьей—цезура в чисто-метрическом отношении сильная (Иль тихому ручья), но фраза расположена так, что получается своего рода внутренний, цезурный enjambement [1]), т.-е. —несовпадение метрического членения с интонационно-синтаксическим, что в шестистопном ямбе ощущается очень сильно. Цезура не ослабляется, а преодолевается, чем достигается напряжение интонационной линии. Применяются всевозможные средства, чтобы развернуть непрерывное интонационное движение на протяжении этих пяти строк.

---

[1]) Мы, таким образом, различаем три вида enjambement: цезурный, стиховой и строфный. Enjambement ритмического периода (т.-е. при 4-строчной строфе типа abab членение не 2+2, а 3+1 или 1+3) можно считать частным случаем стихового.

Пушкин берет ту же синтаксическую схему (брожу ль, вхожу ль, сижу ль, гляжу ль, и т. д.), но развивает ее в виде стансов, где каждая строфа представляет собой замкнутое целое и где каждое восхождение имеет тут же свое нисхождение. Правда, в первой строфе восхождения сконденсированы, но характерно, во-первых, разнообразие глаголов (брожу ль, вхожу ль, сижу ль), которым на первый план выдвигается логическая сторона фраз, а не интонационная, и во-вторых—конденсация эта компенсируется или разрежается второй строфой, в которой развит ответ (я предаюсь моим мечтам—я говорю). Инверсий такого типа, как мы нашли у Жуковского, здесь нет; лирические повторения избегаются. Мы видим, как одна и та же синтаксическая фигура оказывает разное стилистическое действие в зависимости от того, какому поэтическому стилю она служит.

2.

Мелодические приемы Жуковского становятся особенно убедительными и интересными, когда он переходит от медитативных элегий и посланий к „песням“ и элегиям чисто-лирическим, освобождаясь от элементов медитативной оды в духе Грея. На переводах немецких и английских баллад (Шиллер, Уланд, Соути) Жуковский развил и укрепил свою технику. Вместо расплывчатых „посланий“ — стройные, архитектонически-обдуманные формы интимной лирики [1]).

Остановимся прежде всего на стихотворении „Весеннее чувство“ (1816 г.). Оно являет нам чрезвычайно ясный пример песенной композиции. При анализе его

[1]) „Послания“ Жуковского, вообще, интересны как переходная форма, вмещающая в себе, с одной стороны, вставные лирические отрывки (вроде вышеприведенного „Смотрю ли“), с другой — зародыши описательных поэм, как, напр., в „Послании к Воейкову“ описание Кавказа, на которое недаром ссылается Пушкин в примечаниях к „Кавказскому пленнику“.

интонационного движения композиция эта становится совершенно прозрачной. Стихотворение состоит из шести 4-строчных строф (система рифм—ab′b′a). Две первые явно связаны между собой разработкой вопросительной интонации:

Легкий, легкий ветерок,
Что так сладко, тихо веешь?
Что играешь, что светлеешь,
Очарованный поток?

Чем опять душа полна?
Что опять в ней пробудилось?
Что с тобой к ней возвратилось,
Перелетная весна?

Третья строфа занимает особое, отдельное положение, вводя новую (побочную) интонационную тему:

Я смотрю на небеса...
Облака летя сияют
И сияя улетают
За далекие леса.

Четвертая строфа возобновляет вопросительную интонацию и неразрывно связана с пятой:

Иль опять от вышины
Весть знакомая несется?
Или снова раздается
Милый голос старины?

Или там, куда летит
Птичка, странник поднебесный,
Все еще сей неизвестный
Край желанного сокрыт?

Шестая строфа образует ясный каданс, соответственно этому видоизменяя характер интонации:

Кто ж к неведомым брегам
Путь неведомый укажет?
Ах! найдется ль, кто мне скажет,
Очарованное там?

Так, уже при беглом анализе стихотворение расчленяется на ясные мелодические периоды: [(1+2)+3+(4+5)]+6. Как видим, в основе—опять троичность, характерная для песенной формы.

Присмотримся внимательнее к самым приемам мелодизации. Стихотворение написано четырехстопным хореем—размером традиционным для русской песенной лирики. Обращают при этом на себя внимание настойчивые пэонические сочетания в заключающих строфы строках: „очарованный поток", „перелетная весна", „за далекие леса", „очарованное там". Из метрических особенностей важно еще отметить систему опоясывающих рифм, с мужскими по краям и женскими внутри. Эта метрическая система использована Жуковским для особого мелодического членения. В мелодическом отношении первая строфа образует правильную, симметрически построенную дугу, восхождение которой равно нисхождению. В самом деле, первые две строки составляют вопросительную фразу, высокая часть которой лежит на второй, после обращения; вторые две развивают обратное движение—вопрос, за которым обращение. Получается инверсивное расположение не слов, а долей предложения (ab-ba). Попробуем переставить две первые строки—так, чтобы получить систему рифм a´ba´b:

Что так сладко, тихо веешь,
Легкий, легкий ветерок?
Что играешь, что светлеешь,
Очарованный поток?

Строфа не только меняется, но звучит фальшиво, особенно в мелодическом отношении. Прежде всего пропадает ощущение развития интонации—строфа просто распадается на две параллельно-движущиеся части, тогда как у Жуковского, благодаря синтаксической обращенности и получившемуся, таким образом, соседству высоких частей, мы имеем указанное выше дуговое движение с апогеем в начале третьей строки, что характерно для напевной строфы. Обнаруживается и

интонационная закономерность в самом составе фраз. При перестановке строк такие удвоения как „легкий, легкий" и „сладко, тихо" действуют как ритмико-мелодический диссонанс, как ошибка [1]). Очевидно, при настоящем расположении эти удвоения имеют определенное интонационное значение, связанное именно с построением мелодической дуги. Эксперимент этот показывает, насколько важным, организующим строфу, фактором является интонационное ее движение.

Во второй строфе повторяется та же мелодическая система, но с характерными вариациями, которые усиливают (своего рода—crescendo) интонацию. Строфа членится иначе—первые две строки образуют самостоятельные предложения; но их связь в отношении к подъему интонации подчеркивается повторением слова „опять".

Подъем этот направляется к третьей строке, которая является апогеем уже потому, что не образует замкнутой фразы, а переходит к обращению; интонация, дважды повторенная двумя первыми строками, развернута на большем протяжении (увеличение амплитуды, с которым мы уже встречались раньше).

Пэоны последней строки (перелетная весна), как и весь синтаксический строй двух последних строк, подчеркивают повторность движения (очарованный поток).

После этого crescendo третья строфа дает монотонию, контрастирующую с напевными дугами первых двух и создающую перебой. Интересно, что здесь, при ослаблении интонационного движения, усилена роль тембра: является своего рода огласовка, которая сказывается в устойчивости „а": заметны и аллитерации на *л*, *м* и *с*: „облака летя сияют и сияя улетают за далекие леса" (отметим положение *м* сначала в ударном слоге, потом

[1]) Дело в том, что удвоения эти расположены в синтаксически-интонационной градации: эпитет в обращении, наречие, глагол (играешь-светлеешь). Важно и ритмическое их положение в каждой строке. При перестановке все это разрушается.

в послеударном, затем снова в ударном, а *a* и *e* находятся сначала в предударных, а затем в ударных).

Вопросительная интонация следующих двух строф представляет обычную предкаданснную форму (с частицей „иль"), развивая не нисходящее, а восходящее движение (ср. выше). Четвертая строфа опять членится на две части, напоминая первую. Это еще поддерживается инверсией: „от вышины весть знакомая несется— раздается милый голос старины" (полная обращенность: dcba—abcd). Со второй строфой корреспондируют слова „опять" и „снова". Пятая строфа, продолжая ту же систему „иль", отличается от всех предыдущих тем, что она развивает о д н у фразу, объемлющую все четыре строки. Мы имеем опять crescendo по сравнению с четвертой строфой: интонационная амплитуда сильно увеличена, а при этом движение интонации еще тормозится вставкой придаточного предложения (куда летит) и приложения (странник поднебесный), так что главное предложение с его членами отнесено к самому концу строфы. Таким образом, интонационный апогей третьей строки (в с е еще) приобретает особую патетическую силу, подчеркивая предкадансное значение всей строфы.

Построение каданса — довольно сложное. Вопросительная интонация возвращается к своей первоначальной форме, с еще более полновесным вопросительным местоимением (кто ж). Строфа опять делится на две части, но вторая часть, во-первых, отмечена восклицательным „ах!", которым оттеняется завершительное движение интонации, и, во-вторых, осложнена вставкой, как бы в скобках, особого вопроса, поднимающегося над основным:

Ах! найдется ль (кто мне скажет?)
Очарованное т а м?

Получается вопрос внутри вопроса—прием, которым подчеркнуто кадансное движение мелодии. Последняя строка, как пэоническими ходами, так и самым словом „очарованное", возвращает нас к последней строке пер-

вой строфы (очарованный поток), сообщая всей композиции кольцевой оттенок.

На принципе троичности построена и известная „Песня“ 1818 г. („Минувших дней очарованье“)—классический образец мелодических приемов Жуковского. Интересно, что она и написана для певицы, так что прямо связана с музыкальными впечатлениями, как видно из письма Жуковского к А. П Елагиной [1]): „En attendant вот вам стихи, произведение минуты, м и м о п р о л е т е в ш е й, следовательно вам не должно выводить из этой песни никаких заключений. Она написана для Вадковской, которая и лицом, и голосом (когда поет) похожа на Анну Ивановну. Натурально, что с этим лицом и с этим голосом тесно связано прошлое“.

Стихотворение состоит из трех 8-строчных строф четырехстопного ямба. Восьмистрочность строфы создается не метрическими приемами (система рифм обыкновенная—a′ba′b), а мелодическими—интонационным сцеплением, связующим воедино каждые 8 строк. Первая строфа ясно распадается на две части, из которых первая — вопросительная, вторая — повествовательно-лирическая:

1
Минувших дней очарованье,
Зачем опять воскресло ты?
Кто разбудил воспоминанье
И замолчавшие мечты?

2
Шепнул душе привет бывалой;
Душе блеснул знакомый взор:
И зримо ей минуту стало
Незримое с давнишних пор.

Но замечательно, что вторая часть идет как бы под знаком вопроса—вопросительная интонация служит ей фоном и влияет на ее интонирование. За этими повествовательными фразами как бы сохраняется вопросительное „кто“. Интонация как бы модулирует в близкую

[1]) Ноябрь 1818 г. „Уткинский сборник“ под ред. А. Е. Грузинского (М. 1904), стр. 28.

к вопросительной тональность. Аналогичный пример—у Тютчева:

1
О чем ты воешь, ветр ночной?
О чем так сетуешь безумно?
Что значит странный голос твой,
То глухо-жалобный, то шумной?

2
Понятным сердцу языком
Твердишь о непонятной муке,
И воешь, и взрываешь в нем
Порой неистовые звуки!

В каждой части этой первой строфы мы наблюдаем знакомое нам повышение на третьей строке, с характерным во второй части „и“ (имеющим временной оттенок).

Во второй строфе вопросительная интонация сконденсирована. Как и первая, она начинается с обращения, но вопросы не сменяются другими формами, а идут усиливаясь и развиваясь:

О милый гость, святое прежде,
Зачем в мою теснишься грудь?
Могу ль сказать: живи, надежде?
Скажу ль тому, что было, будь?
Могу ль узреть во блеске новом
Мечты увядшей красоту?
Могу ль опять одеть покровом
Знакомой жизни наготу?

Вся строфа является развитием вопросительной части первой строфы, повторяя вначале ту же частицу „зачем“. Вопросительная интонация развертывается, занимая во второй половине по две строки. Строфа не завершается каданснрованием, явно требуя дальнейшего движения. Это подчеркивается отсутствием инверсий— вместо этого полный синтаксический параллелизм. Действительно, третья строфа как бы продолжает эту систему вопросов, возвращаясь вместе с тем к начальной форме с частицей „зачем“. Но после первых двух строк вопросительная интонация прерывается:

Зачем душа в тот край стремится,
Где были дни, каких уж нет?

Пустынный край не населится,
Не узрит он минувших лет,
Там есть один жилец безгласный,
Свидетель милой старины:
Там вместе с ним все дни прекрасны
В единый гроб положены.

Строфа эта аналогична первой, но как каденсирующая она уже в первой половине подготовляет переход к завершительной интонации. Третья и четвертая строки идут еще на фоне вопроса, интонация имеет специфический оттенок этой связи (усиленная акцентировка сказуемых); следующие строки уже лишены этой окраски и образуют самостоятельный лирический каданс.

Среди стихотворений Жуковского 1818—19 г. имеется интересный пример возвращения к медитативной элегии—„На кончину Е. В. Королевы Виртембергской". Через все стихотворение проходит разработка вопросительной интонации, но формы ранних медитативных вопросов (ужель—иль) оставлены. Вместо этого—типичная для его лирики этого времени форма (не—глагол или имя сущ.—ли):

Когда грустишь, о матерь, одинока,
Сказал, тебе не слышится ли глас,
Призывное несущий издалека,
Из той страны, куда все манит нас,
Где милое скрывается до срока,
Где возвратим отнятое на час?
Не сходит ли к душе благовеститель,
Земных утрат и неба изъяснитель?

И в горнее уныньем влекома,
Не верою ль душа твоя полна?
Не мнится ль ей, что отческого дома
Лишь только вход земная сторона?
Что милая небесная знакома
И ждущего семьей населена?
Все тайное не зрится ль откровенным,
А бытие великим и священным?

Этим отрывком подготовлено написанное в том же году стихотворение — „К мимопролетевшему знакомому гению". Здесь вопросительная интонация этого типа (Не

ты ли тот) развивается на протяжении шести 4-строчных строф; кроме того имеется рамка—строфа вступительная и строфа предкадансная—и каданс (одна строфа без вопросов). По пространству, на котором развернута вопросительная система, это — самое большое из лирических стихотворений Жуковского. Лирическая тема этого стихотворения настолько связана с этой системой вопросов, что после него форма эта должна была всегда ощущаться как свойственная именно Жуковскому. Первая строфа определяет собой эту вопросительную тему:

Скажи, кто ты, пленитель безымянный,
С каких небес примчался ты ко мне?
Зачем опять влечешь к обетованной,
Давно, давно покинутой стране?

Форма вступления знакомая нам хотя бы по предыдущему стихотворению. Знаком нам и прием развития интонации увеличением ее амплитуды (вторая половина строфы). Предкадансная строфа явно возвращает нас к вступительной (реприза), подготовляя вместе с тем **каданс**:

Какую ж весть принес ты, мой пленитель,
Или опять мечтой лишь поманишь,
И, прежних дум напрасный пробудитель [1]),
О счастии шепнешь и замолчишь?

Первая строка повторяет форму вступления, усиливая интонацию (какую ж). Словом „пленитель“ подчеркивается возвращение к начальной теме. Характерен после этого переход к форме с „иль“ (ср. другие подобные случаи), причем фраза развернута, при помощи вставки приложения (прежних дум напрасный пробудитель), на три строки. Сходный с этим прием видели мы в предкадансной строфе „Песни“:

Или там, куда летит
Птичка, странник поднебесный,
Все еще сей неизвестный
Край желанного сокрыт?

---

[1]) Ср. в вышеприведенном отрывке—„благовеститель“ и „изъяснитель“, любимые образования Жуковского.

Между этими двумя корреспондирующими друг с другом строфами расположено шесть строф, которые распадаются на две группы: в первой вершина интонационной линии находится в самом начале каждой строфы, образуя постепенное нисхождение к концу; во второй вершина эта сдвинута на следующую строку, так что рисунок меняется.

1) Не ты ли тот, который жизнь младую
Так сладостно мечтами усыплял
И в старину про гостью неземную —
Про милую надежду ей шептал?

2) Поэзии священным вдохновеньем
Не ты ль с душой носился в высоту,
Пред ней горел божественным виденьем,
Разоблачал ей жизни красоту?

Этой мелодической вариацией вносится разнообразие в монотонную повторность одной и той же вопросительной интонации. В шестой строфе интонационная вершина возвращается на прежнее место, причем окончание всего движения и переход к кадансу подчеркивается начальным „и“:

И не тебе ль всегда она внимала
В чистейшие минуты бытия,
Когда судьбы святыню постигала,
Когда лишь Бог свидетель был ея?

Интересно еще, что все эти шесть строф не членятся вопросами внутри себя, а развертывают каждый раз одну вопросительную фразу, расширяя ее несколькими сказуемыми или придаточными предложениями. Этим напевная монотония увеличивается—здесь Жуковский, по выражению Некрасова, „воет“. Строфы, образующие рамку, строятся, как мы видели, иначе и отличаются этим от всей середины. В основе всей композиции— опять принцип троичности, с тем отличием от формы, напр., „Весеннего чувства“, что средняя часть не представляет собой „побочной“ темы и не образует перебоя, а вступительная строфа и повторяющая ее

предкадансная служат лишь рамкой (своего рода скрытое кольцо).

После всех этих примеров совершенно знакомым и типичным для Жуковского покажется стихотворение „Таинственный посетитель“ (1824 г.). Здесь собраны вместе почти все те приемы мелодизации, которые мы наблюдали до сих пор. Стихотворение состоит из шести 8-строчных строф четырехстопного хорея. Система рифм обычная (a'ba'b), так что восьмистрочность строфы определяется не метрическими ее особенностями, как было и в „Песне“. В первой строфе сконденсирована целая система вопросов:

Кто ты, призрак, гость прекрасной?
К нам откуда прилетал?
Безответно и безгласно
Для чего от нас пропал?
Где ты? Где твое селенье? ..
Что с тобой? Куда исчез?
И зачем твое явленье
В поднебесную с небес?

Заметно членение строфы на две половины, причем в каждой из них наблюдается одинаковое соотношение между первыми вопросами, занимающими по одной строке или еще меньше (как во второй половине), и последним, оба раза развернутым на две строки. Опять — увеличение амплитуды, причем характерно для строфики Жуковского, что амплитуда эта охватывает всегда третью и четвертую строки. Опять — перемещение вопросительного слова (хиазм), на котором мы останавливались раньше. В самом деле, здесь — та же фигура, какую мы наблюдали в стихотворении „К Нине“:

Ах! будешь ли в бедах мне верная супруга
Опасности со мной дерзнешь ли разделить?
И в горький жизни час прискорбного супруга
Усмешкою любви придешь ли оживить?

Ср.: Кто ты, призрак, гость прекрасной?
К нам откуда прилетал?
Безответно и безгласно
Для чего от нас пропал?

Далее идет как бы разрежение этой сгущенной системы вопросов — соотношение, напоминающее предыдущее стихотворение, тем более, что и вопросительная форма та же: сначала не- - имя сущ. — ли, потом—„иль". Так и разделяются дальнейшие пять строф на 3 + 2:

1) Не надежда ль ты младая
. . . . . .
2) Не любовь ли нам собою
. . . . . .
3) Не волшебница ль дума
. . . . . .
4) Иль в тебе сама святая
. . . . . .
5) Иль предчувствие сходило
. . . . . .

Интересно, что между сконденсированными в первой строфе вопросами и этими пятью строфами, расположенными по системе 3 — 2, ощущается какое-то математическое соотношение. Дело, повидимому, в том, что в первой строфе мы резко ощущаем две половины, из которых вторая интонируется напряженнее первой как вследствие дробления вопросов (Где ты? Где твое селенье?), так и благодаря усилению последнего вопроса (И зачем). Более того—мы, повидимому, ощущаем даже соотношение между количеством вопросительных толчков первой и второй половины. Первая половина даст три толчка, которые особенно резко ощущаются вследствие хиазма (кто, откуда, для чего): во второй половине их пять — и это увеличение на два, при метрическом равновесии, тоже запоминается, остается в восприятии как разница, потому что оба эти толчка падают на внутренние вопросы и выделяются своей силой. Следующие три строфы, объединяемые одной и той же интонационной фигурой, отвечают на три первых толчка начальной строфы: последние две являются как бы разрешением тех дополнительных двух толчков, которые ощущаются во второй ее половине. Так объясняется и отсутствие специального каданса, в других случаях неизменно присутствующего у Жуковского. Первая строфа,

в данном случае, не является рамкой, а как бы вмещает в себе, как в зародыше, все разрастающееся из него стихотворение. В предыдущем стихотворении этого не было — и мы имеем специально разработанный каданс.

Интересно, что эта особенность архитектоники — чисто интонационная. Здесь мы еще раз можем убедиться, насколько важную роль играет интонация в лирике такого типа. Эти математические отношения, вообще, характерны для стиха—их действие можно наблюдать и в прозе поэтов в отличие от прозы чистых прозаиков. В композиции Лермонтовской „Ветки Палестины", по мелодическим приемам близкой к стилю Жуковского, можно ясно видеть действие тех же математических отношений. В первой строфе сконденсировано четыре вопросительных толчка:

Скажи мне, ветка Палестины:
Где ты росла, где ты цвела,
Каких холмов, какой долины
Ты украшением была?

Далее мы имеем четыре связанные между собой строфы, в которых развертывается начальная система. Они ясно делятся на две группы, по две строфы. В первой группе (строфы II и III) — 4 вопросительных акцента, по 2 в каждой строфе (начальная конденсация здесь разрежается): „у вод ли, ночной ли ветр, молитву ль тихую читали, иль пели песни старины". Во второй группе, которая начинается возобновляющим движение „и" („И пальма та" — строфы IV и V) — то же самое: „и пальма та жива ль, все так же ль манит, или она увяла, и дольний прах ложится жадно", причем „или" играет здесь именно завершительную интонационную роль. Таким образом, строфы II—V развертывают сконденсированную в первой строфе систему, сохраняя в каждой группе по четыре акцента. В VI строфе—реприза: „поведай", корреспондирующее с начальным „скажи". И перед нами — новая конден-

сация, но несколько измененная соответственно с предкаденсным значением этой репризы:

Поведай: набожной рукою
Кто в этот край тебя занес?
Грустил он часто над тобою?
Хранишь ты след горючих слез?

Илья, Божьей рати лучший воин,
Он был, с безоблачным челом,
Как ты, всегда небес достоин
Перед людьми и божеством?...

В первой из этих строф сконденсировано не четыре, а три вопроса — четвертому уделена особая строфа с характерным „иль" и с торможением интонации при помощи вставок, отделяющих вопросительный член от подлежащего и сказуемого (иль..... он был..... достоин). Этим седьмая строфа выделяется среди всех остальных, различным образом дробящихся. Развитием и напряжением вопросительной интонации подготовляется переход к каденсу, который и осуществляется двумя последними, уже не вопросительными строфами. Композиция всего стихотворения (9 строф) становится ясной. Первая строфа порождает из себя вопросительную систему четырех следующих строф (2 + 2); следующие за этими пятью две строфы представляют собой развитую репризу, за которой следует двухстрофный каданс, т.-е.: [1 + (2 + 2) + 2] + 2. В основе — опять троичность. [1])

[1]) То же самое можно проверить и на вышеприведенных стихотворениях Жуковского — „Весеннее чувство" и „Песня". В первом мы имеем три интонационных толчка в первой строфе, которые повторяются и во второй; в четвертой и пятой, неразрывно между собой связанных — те же три толчка, размещенные так, что в одной — два, а в другой — один (ср. у Лермонтова 3 + 1); интересно, что даже каданс построен на том же числе толчков — внедренный внутрь фразы вопрос (кто мне скажет) точно призван для того, чтобы осуществить этот закон. В „Песне" сохраняются пять толчков (2 + 3, 3 + 2, 3 + 2). Надо думать, что при более утонченном анализе мы нашли бы в стихотворной композиции целый ряд математических отношений, столь же строгих, каковы они в музыке. Нарушение в отдельных случаях, обоснованное как прием, только подчеркивает их нормативную силу.

Вернемся к стихотворению Жуковского. Каждая из пяти разбираемых нами строф построена по одному и тому же интонационному принципу: 1) вопросительная фраза и 2) примыкающие к ней повествовательные фразы (явление, отмеченное выше в „Песне“). При этом в первой из этих строф и в последней вопросительная фраза развернута на половину строфы, а в прочих она занимает только две первые строки. Мы опять имеем такой случай, когда вопросительная интонация медленно ослабевает, разрежаясь в лирически-повествовательных комментариях:

Не надежда ль ты младая,
Приходящая порой
Из неведомого края
Под волшебной пеленой?
Как она, неумолимо
Радость милую на час
Показал ты, с нею мимо
Пролетел и бросил нас.

Последняя строфа отличается от других тем, что вторая ее половина не просто примыкает к первой, а образует довольно самостоятельную фразу, интонирование которой почти свободно от вопросительного фона:

Иль предчувствие сходило
К нам во образе Твоем
И понятно говорило
О небесном, о святом?
Часто в жизни так бывало:
Кто-то светлый к нам летит,
Подымает покрывало
И в далекое манит.

Так подчеркнут каденсный характер этой строфы.

На разобранных примерах мы изучили мелодические приемы Жуковского в использовании вопросительной интонации. Система этих приемов чрезвычайно развитая и устойчивая. Здесь — больше всего обнаруживается та „певкость“, о которой говорил Полевой. Примеров иного рода, не связанных с разработкой вопросительной интонации, немного. Как и следовало ожидать, использование

определенной речевой интонации, обладающей мелодическими свойствами, явилось первой ступенью в развитии напевного стиля. В лирике Фета мы увидим дальнейшее развитие мелодической техники.

Однако выберем несколько примеров иного рода. Мы a priori предвидели, что найдем явления синтаксического параллелизма и систему повторений. Самый простой тип такого построения — система строф с одинаковыми начальными словами (анафора) и одинаковыми заключениями (рефрен),—тип, традиционный в западной лирике и носящий название то „песни", то „романса". Естественно ожидать, что Жуковский обратится к этой форме, носящей явные следы своей связи с музыкой, с напевом. Действительно, в 1811 г., именно во время перехода от первоначальных од, басен и проч. к чистой лирике, Жуковский пишет „Песню" (подражание немецкому), которая состоит из трех строф, с анафорой и рефреном:

О милый друг! теперь с тобою радость!
А я один—и мой печален путь:
Живи, вкушай невинной жизни сладость;
В душе не изменись: достойна счастья будь...
Но не отринь, в толпе плесняемых тобою,
Ты друга прежнего, увядшего душою:
Веселья их дели—ему отрадой будь:
Его, мой друг, не позабудь.

В следующей строфе мы, кроме анафоры и рефрена, находим даже то же „но" в пятой строке, которым подчеркивается синтаксический параллелизм обеих строф:

О милый друг, нам рок велел разлуку:
Дни, месяцы и годы пролетят,
Вотще к тебе простру от сердца руку—
Ни голос твой, ни взор меня не усладят.
Но и вдали моя душа с твоей согласна:
Любовь ни времени, ни месту не подвластна;
Всегда, везде ты мой хранитель-ангел будь,
Меня, мой друг, не позабудь.

Мелодическое впечатление создается здесь самой синтаксической системой, самым составом строфы, повто-

ряющей один и тот же интонационный рисунок. В том же году написано и стихотворение „Певец", каждая строфа которого кончается восклицательным рефреном „Бедный певец!"

В главе о Фете мы увидим, как характерно для напевного стиля построение целого стихотворения на одной фразе, развернутой вставками придаточных предложений или другими приемами. Зародыш этого есть у Жуковского в стихотворении „Близость весны" 1819 г. Оно все состоит из десяти строк, без разделения на строфы, по системе рифм: aab b cc и т. д. Таким образом, метрического членения на части в нем нет, но мелодически оно ясно делится на две половины, из которых первая образует постепенное восхождение интонации, вторая — постепенное нисхождение. Получается правильная мелодическая дуга:

1
На небе тишина:
Таинственно луна
Сквозь тонкий пар сияет:
Звезда любви играет
Над темною горой.

2
И в бездне голубой
Бесплотные, летая,
Чаруя, оживляя
Ночную тишину,
Приветствуют весну.

В первой половине мы имеем хроматическую градацию. В самом деле, синтаксическое соотношение первых предложений таково, что интонационная линия повышается. Это достигается различным расположением главных членов предложения. Носители главных интонационных акцентов постепенно меняют свои места — так, что получается интонационное crescendo. В первом предложении подлежащее затушевано („тишина" имеет значение скорее наречия и потому служит сказуемым, как в безличных предложениях:) во втором, занимающем уже две строки, мы имеем такой порядок слов, при

котором особенное эмоциональное ударение падает на слово „таинственно", инверсивно выставленное в начало, а подлежащее и сказуемое занимают второстепенное место: далее именно они выступают на первый план (звезда любви играет). Таким образом, происходит перемещение второстепенных членов (на небе, сквозь тонкий пар, над темною горой) с первого плана на второй, а главные члены, наоборот, выступают на первый план. Четвертая и пятая строки являются естественной вершиной интонационного движения.

Во второй половине предложение тяготеет к каданcу, но тормозится в своем движении, чтобы сделать нисхождение равным восхождению. Три деепричастия, внедренные в главное предложение (летая, чаруя, оживляя) и отделяющие подлежащее от сказуемого (бесплотные... приветствуют), осложняют синтаксис с точки зрения рационального построения, но зато реализуют симметрию нисхождения. Заметим еще, что обстоятельственные слова предыдущего предложения (над темною горой) сталкиваются с поставленными впереди обстоятельственными словами нового предложения (и в бездне голубой); происходит своего рода инверсия: звезда любви играет (a) над темною горой (b)—и в бездне голубой (b) бесплотные приветствуют весну (a). В этой встрече второстепенных членов и расхождении главных запечатлен момент перехода к каданcированию.

Как видим, мелодические приемы такого типа у Жуковского очень несложны и сводятся, главным образом, к образованию повторных или параллельных движений. Параллелизм особенно ясен в известном стихотворении „19-го марта 1823", тоже не расчлененном на строфы и даже не имеющем рифм [1]). В мелодическом отношении оно членится на две части, которые внутри себя делятся еще на две. Получаются своего рода мелоди-

[1]) В. Жирмунский указывает на сходство его со стихотворением Брентано „An S". („Религиозное отречение в истории романтизма". М. 1919. Примечания, стр. 37-8.)

ческие строфы: $\delta_{4+4} + \delta_{4-4}$, после чего — особый каданс из двух строк.

I $_{4-4}$
Ты предо мною
Стояла тихо:
Твой взор унылый
Был полон чувств.
Он мне напомнил
О милом прошлом;
Он был последний
На здешнем свете.

II $_{4-4}$
Ты удалилась
Как тихий ангел;
Твоя могила
Как рай спокойна.
Там все земные
Воспоминанья:
Там все святые
О небе мысли.

Звезды небес!
Тихая ночь!

Фразы построены так, что каждая нечетная строка в интонационном отношении сильнее каждой четной. Образуется своего рода интонационная диподия, особенно ясная, если соединить каждые две строки в одну:

Ты предо мною | стояла тихо:
Твой взор унылый | был полон чувств
Он мне напомнил | о милом прошлом:
Он был последний | на здешнем свете.

Все сильные диподии связаны между собой синтаксическим параллелизмом. При этом во второй строфе, повторяющей интонационное движение первой, мы имеем повторения „ты“ и „твоя“, а синтаксический параллелизм проведен сполна (ты.... как.... твоя.... как.... там все земные воспоминанья, там все святые о небе мысли), так что мелодическая система особенно подчеркнута. Две строфы дважды повторяют одно и то же движение. Этим двум толчкам отвечают, в качестве разрешения две строки каданса. Отметим, что переход от двухстопного ямба к двухстопному усеченному дак-

тилю (неправильно считать эту фигуру хорнямбом по аналогии с античной метрикой) подготовлен такими строчками, как „Ты предо мною“, „Ты удалилась“, „Там все земные“, „Там все святые“. Более того—двухстопный ямб здесь, вообще, сомнительный. Каждая строка представляет собою о д н о ритмическое движение, тяготеющее к концевому ударению. Строка, состоящая из одного слова „Воспоминанье“, является в этом смысле идеалом. Если принять во внимание обязательность ритмических пауз между строками, длительность которых здесь совершенно объективна, то мы имеем своего рода секстоль—шестисложную фигуру с главным акцентом на четвертом слоге и с паузой вместо шестого, т.-е.—$5_4 + 1_6$. В таком случае заключительные строки вовсе не дают нового р а з м е р а, а отличаются лишь мужскими окончаниями (ср. „Ты удалилась“ и „Звезды небес“) и наличностью более определенных ударений на первых слогах. Мужские окончания разрушают ритмико-интонационную диподийность, установленную предыдущими строфами и подкрепленную там синтаксической неразрывностью каждых двух строк. Вместо параллелизма сильных диподий получается сжатый параллелизм двух строк. Диподийная строка как бы разорвана большой паузой (мужские окончания) на две самостоятельные части. Ударения на первых слогах ослабляют динамическую роль концевых ударений и, таким образом, разрушают установившуюся до этого диподийную динамику, в результате чего является з а м е д л е н н ы й т е м п, как каданс'ный прием. При внимательном вслушивании мы замечаем, что две заключительные строки, по затрачиваемому на их произнесение времени, равны ч е т ы р е м, взятым из строфы. Иначе говоря—мы имеем здесь уже не секстоли, а триоли.

III.

Пушкин, Тютчев, Лермонтов.

1.

Юный Пушкин подвергается сложному воздействию со стороны лирики XVIII-го и начала XIX-го века— в том числе воздействию и со стороны лирики Жуковского. Некрасов писал Тургеневу (30 июня 1855 г.): „нельзя не заметить, что многие послания и некоторые лицейские годовщины Пушкина вышли прямо из посланий Жуковского. Пушкин брал у него — иную мысль, иной мотив и даже иногда выражение!" Воздействие это заметно именно в стихах 1816—20 гг. и сказывается, между прочим, в усвоении мелодической манеры Жуковского — строить стихотворение на основе вопросительной интонации. Среди стихотворений 1816 г. отметим: „Певец", „К ней", „Послание к князю А. М. Горчакову", „Наслаждение", „Окно", „Месяц".

Стихотворение „Певец" примыкает к тому типу „романсов" или „песен", о котором была речь выше. Особенность его схемы в том, что рефреном служит повторение начальных слов, так что каждая строфа получает вид кольца. Кольцо это не только чисто-синтаксическое, но и мелодическое: каждая строфа делится на две части, из которых первая развивает вопросительную интонацию нисходящего типа (т. е. с вершиной вначале), а вторая— восходящего, как бы замыкая интонационное кольцо.

1 { Слыхали-ль вы за рощей глас ночной
  { Певца любви, певца своей печали?
2 { Когда поля в час утренний молчали,
  { Свирели звук унылый и простой
  { Слыхали ль вы?

Единообразие подчеркивается еще тем, что вторая строка остается во всех трех строфах неизменной, а тем самым—и женские рифмы. Во второй строфе синтаксическое строение несколько изменено, в третьей — точный слепок с первой, даже с сохранением „когда" в начале третьей строки.

Пушкин 1816 года занят стилизацией под Жуковского. Стихотворение „К ней", с его обращениями— „Эльвина, милый друг!", с его „ужели-иль", с его, наконец, переходом из третьей строфы в четвертую, благодаря чему вопросительная интонация развертывается на пространстве двух строф, образуя каданс,—все это знакомо нам по стихотворениям Жуковского. Влияние медитативных посланий Жуковского („Послание к Филалету") явно сказывается на Пушкинском „Послании к князю А. М. Горчакову". Сначала вопросы являются лишь в наиболее эмоциональных местах и не развиваются в систему:

Где вы, лета беспечности недавной?
. . . . . .
А мой удел... Но пасмурным туманом
Зачем же мне грядущее скрывать?
. . . . . .
Они прошли, но можно ль их забыть?

Но к концу вопросы сгущаются в систему и напоминают манеру Жуковского:

Ужель моя пройдет пустынно младость?
Иль мне чужда счастливая любовь?
Ужель умру, не ведая, что радость?
Зачем же жизнь дана мне от богов?
Чего мне ждать? В рядах забытый воин,
Среди толпы затерянный певец, —
Каких наград я в будущем достоин,
И счастия какой возьму венец?

В стихотворении „Наслаждение" восьмистрочные строфы образованы единством интонационного движения. Вторая строфа повторяет первую, что́ сказывается и в

самом членении обеих строф: (2+2)+4. Третья строфа, кадансная, оттенена вопросительной интонацией:

Я вслед... но цели отдаленной [1]),
Но цели милой не достиг'..
Когда ж, весельем окрыленный,
Настанет счастья быстрый миг?
Когда в сиянье возгорится
Светильник тусклых юных дней,
И мрачный путь мой озарится
Улыбкой спутницы моей?

После 1816 г. воздействие лирики Жуковского начинает ослабевать. В стихотворении 1817 г. „К Жуковскому“ Пушкин стилизует под его манеру то место, где обращается непосредственно к нему:

А ты, природою на песни обреченный,
Не ты ль мне руку дал в завет любви священной?
Могу ль забыть я час, когда перед тобой
Безмолвный я стоял, и молнийной струей
Душа к возвышенной душе твоей летела
И, тайно съединясь, в восторгах пламенела?

В 1818 г. Пушкин пишет свою надпись „К портрету Жуковского“—наступает эпоха преодоления этого воздействия: Пушкин видит в Жуковском своего учителя (см. в его письме к Бестужеву по поводу отзыва Рылеева), но—не образец для подражания. Недаром в „Руслане и Людмиле“ он пародирует „Двенадцать спящих дев“ Жуковского. Позже, в „Евгении Онегине“, Пушкин дает в словах Ленского характерную стилизацию напевного стиля:

Куда, куда вы удалились,
Весны моей златые дни?
Что день грядущий мне готовит?
. . . . . .
Забудет мир меня: но ты
Придешь ли, дева красоты,
Слезу пролить над ранней урной
И думать. . . . . .

---

[1]) Оборот характерный для Жуковского. Ср.: „Я сорвать... не что же рок?“, „Я вслед за ним!.. но он быстрее“.

Отголоском увлечения стилем Жуковского является стихотворение „Мне вас не жаль“ (1820 г.) — с его повторениями и с вопросительным кадансом. Таково же „Желание“ (1821), где стилизация под прежнюю манеру чувствуется и в появлении имени „Эльвина“, и в системе лирических вопросов:

Приду ли вновь, поклонник муз и мира,
Забыв молву и жизни суеты,
На берегах веселого Салгира
Воспоминать думы моей мечты?
И ты, моя задумчивая лира,
Ты, верная певица красоты,
Певица нег, изгнанья и разлуки,
Найдешь ли вновь утраченные звуки?
И там, где мирт шумит над тихой урной,
Увижу ль вновь, сквозь темные леса

и т. д.

Но характерно, что особых приемов разработки вопросительной интонации, какие мы наблюдали у Жуковского, здесь нет. Дальше Пушкин уже переходит к укреплению своего собственного лирического стиля, избегая традиционных приемов мелодизации и сообщая своему стиху ритмическую подвижность и синтаксическую простоту. Среди стихотворений 1828 г. мы находим одно—„Цветок“,—в котором неожиданно видим знакомые формы вопросительной интонации:

Цветок засохший, безуханный,
Забытый в книге, вижу я.
И вот уже мечтою странной
Душа наполнилась моя:

Где цвел? когда? какой весною?
И долго ль цвел? и сорван кем,
Чужой, знакомой ли рукою?
И положен сюда зачем?

На память нежного ль свиданья,
Или разлуки роковой,
Иль одинокого гуланья
В тиши полей, в тени лесной?

И жив ли тот, и та жива ли?
И нынче где их уголок?
Или уже они увяли,
Как сей неведомый цветок?

Но характерно для Пушкина, что вопросы эти осмыслены как вопросы и потому не имеют того чисто-напевного значения, какое мы наблюдали у Жуковского. Вводная строфа подготовляет всю эту систему, логически оправдывая самое ее появление[1]).

После 1820 г. Пушкин явно отходит от напевного стиля, а в наиболее типичных его стихотворениях зрелого периода характерно именно отсутствие мелодических приемов—в том числе и разработки вопросительной или восклицательной интонации („Под небом голубым", „Не пой, красавица, при мне", „Для берегов отчизны дальной" и др.). Даже в стихотворении „К А. П. Керн" (1825 г.), которое в лексическом отношении как-будто стилизовано и даже повторяет выражения Жуковского („гений чистой красоты"—ср. у Жуковского в „Лалла Рук" и в стих. „Я музу юную, бывало"), нет никаких вопрошаний, никаких специальных приемов мелодизации. Характерно для Пушкинской строфы, как я уже упоминал выше, постоянное совпадение синтаксического членения с метрическим, при котором интонационное воздействие остается на втором плане, а также форма стансов, при которой каждая строфа замыкается своими пределами.

2.

В поэзии Тютчева наблюдается интересное сочетание традиций русской лирики (Державин и Жуковский), еще

---

[1]) Интересно, что и здесь проявляется действие того архитектонического закона, о котором мы говорили по поводу „Таинственного посетителя" и „Ветки Палестины". Вторая строфа, конденсирующая вопросы, дает 7 вопросительных толчков: в двух следующих строфах мы находим 7 ответных толчков.

осложненное немецким влиянием (Новалис, Гейне[1]) и др.). Обычное причисление Тютчева к „Пушкинской плеяде"—историко-литературная ошибка. Механической преемственности, простого наследования в литературе, как и вообще в искусстве, не бывает. Пушкин—ученик Жуковского, и в то же время—соперник, стремящийся преодолеть его стиль. Главная линия русской поэзии пошла после Жуковского в сторону завершения, подведения итогов. Создание поэтического канона, уравновешивающего все предыдущие тенденции русской поэзии—дело Пушкина. После него поэзия уступает свое влияние прозе.[2]) Образуются боковые линии—поэзия „для немногих". Тут-то и являются новые сплетения традиций, подготовляющие будущее возрождение стиха. „Побежденный" Жуковский, с его немецкой ориентацией, находит своих продолжателей среди этих боковых линий. Здесь развиваются тенденции его стиля, полемическое заострение которых находим мы у Фета, так гордившегося тем, что стихи его казались современникам „возмутительными своей невозмутимостью и прискорбным отсутствием гражданской скорби"[3]). Продолжает жить и Державинская традиция—традиция декламативной оды,—и не только в стихах гр. Хвостова, высмеянных Пушкиным. Она нашла себе более тонких, более самостоятельных учеников, которые сумели использовать ее так, что она не казалась простым архаизмом. Она приютилась в стихотворных „речах" Тютчева, в гимнах и дифирамбах Шевырева, Хомякова и др.

В. Брюсов утверждает, что „поэзия Тютчева, в лучших своих созданиях, жива не метафорами и антитезами, как поэзия французская, но целостностью замысла

[1]) Влиянию Гейне на Тютчева посвящена приготовленная к печати работа Ю. Н. Тынянова—„Тютчев и Гейне".

[2]) Об этом подробнее—в моей статье „Проблемы поэтики Пушкина" (сборник „Пушкин. Достоевский", изд. „Дома Литераторов", Петербург, 1921).

[3]) Предисловие к третьему выпуску „Вечерних огней".

и певучестью строфы, как поэзия немецкая“ [1]). Об этой „певучести“ как таковой он больше ни слова не говорит—вероятно по тем же соображениям, которые заставили Ю. Верховского заменить анализ песенного стиля анализом „мотивов“. О политических стихотворениях Тютчева Брюсов говорит вскользь: „Иногда у Тютчева мысль просто изложена в стихотворной форме, и это, бесспорно, самые слабые из его созданий“. Но в том-то и дело, что Тютчев—иногда певец, иногда оратор, и эти две стихии своеобразно уравновешены в его поэзии, придавая ей совершенно специальный характер. Многие его стихотворения, и не только политические,—маленькие речи, построенные либо на заключительных афористических pointes, либо на приемах ораторского „слова“. Тут мы находим специфическое употребление и метафор и антитез. Недаром так сильна связь между пламенными его статьями и политическими стихотворениями. Недаром современники изображают его вдохновенным оратором и остроумцем: „Старичок пробирается нетвердою поступью вдоль стены, держа шляпу, которая сейчас, кажется, упадет из его рук. Из угла прищуренными глазами окидывает все собрание... К нему подходит кто-то и заводит разговор... слово за слово, его что-то задело, он оживился, и потекла потоком речь увлекательная, блистательная, настоящая импровизация...“ (М. П. Погодин). И некоторые его стихотворения как-будто хранят следы этого ораторского негодования, полемического пыла („что-то задело“):

Не то, что мните вы, природа—
Не слепок, не бездушный лик,
В ней есть душа, в ней есть свобода,
В ней есть любовь, в ней есть язык.

Вы зрите лист и цвет на древе,
Иль их садовник приклеил?

---

[1]) Полное собрание сочинений Ф. И. Тютчева. Изд. А. Ф. Маркса. Критико-биографический очерк, стр. XLIII—XLIV. То же—в сборнике статей „Далекие и близкие“.

Иль зрест плод в родимом чреве
Игрою внешних, чуждых сил[1])?

Здесь запечатлена даже гневная, раздраженная жестикуляция оратора. Очень часто за стихотворениями Тютчева чувствуется присутствие человека, к которому он обращается с речью, или толпы, перед которой он произносит свою проповедь: „Не плоть, а дух растлился в наши дни", „Молчи, скрывайся и таи", „Смотри, как облаком живым", „Смотри, как на речном просторе", „Чему молилась ты с любовью", „Стоим мы слепо пред судьбою". „Ужасный сон отяготел над нами" и др. Интересны в этом смысле своеобразные обороты речи, придающие стихотворению характер ораторского „слова":

Я лютеран люблю богослуженье,
Обряд их строгий, важный и простой;
Сих голых стен, сей храмины пустой
Понятно мне высокое ученье.
Но видите ль? Собравшимся в дорогу

и т. д.

Стихотворение „Цицерон", как настоящая речь, начинается цитатой:

Оратор римский говорил:
„Средь бурь гражданских и тревоги,
Я поздно встал и на дороге
Застигнут ночью Рима был!"
Так! Но прощаясь с римской славой

и т. д.

Тонкой риторикой звучит заключительная pointe „Осеннего вечера", почти тяжеловесная для лирического стихотворения:

Ущерб, изнеможенье и на всем
Уж кроткая улыбка увяданья,
Что в существе разумном мы зовем
Возвышенной стыдливостью страданья.

---

[1]) В одном из своих давнишних докладов А. Белый, комментируя это стихотворение, указывал на разницу между первой его частью, риторической, и второй, где Тютчев свободно отдается своему поэтическому вдохновению („И языками неземными").

Самый оборот — „Есть в светлости осенних вечеров", столь характерный для Тютчевских вступлений (ср. „Есть некий час всемирного молчанья", „Есть близнецы", „В разлуке есть высокое значенье", „Есть много мелких безымянных", „У музы есть различные пристрастья", „Певучесть есть в морских волнах", „Есть и в моем страдальческом застое", „Две силы есть, две роковые силы", „Ночной порой в пустыне городской есть час один"), воспринимается как своего рода „прозаизм", перенесенный в лирику из сферы ораторской речи. Особенно сильно ощущается это в таком сочетании, как: „Две силы есть, две роковые силы", или „Есть близнецы — для земнородных два божества" [1]).

Не случайно и то, что среди стихотворений Тютчева большое место занимают юбилейные „речи" и особенно — надгробные „слова". Стихотворение „На смерть В. А. Жуковского" построено именно как „слово". Первые две строфы содержат личные воспоминания—лирический их характер подчеркивается рефренообразным повторением:

А между тем заметно выступали
Уж звезды первые в его ночи.

. . . . . .

А звезды между тем на них сводили
Таинственный и сумрачный свой свет.

Их связь подчеркивается и развитием начальной метафоры—„Я видел вечер твой",—действие которой распространяется на обе строфы—тоже характерный ораторский прием. Далее идет общая характеристика— и тут интересен самый строй фраз: своеобразная разговорная неуклюжесть стиха и прозаичность интонаций.

---

[1]) О том же см. в статье Ю. Н. Тынянова „К вопросу о традициях Тютчева" (подробно—дальше). Кроме того я должен поблагодарить И. А. Груздева, в частном разговоре поделившегося со мной своими соображениями об ораторских приемах Тютчева.

Поистине, как голубь, чист и дел
Он духом был; хоть мудрости змеиной
Не презирал, понять ее умел.
Но веял в нем дух чисто-голубиный.
И этою духовной чистотою
Он возмужал, окреп и просветлел.
Душа его возвысилась до строю:
Он стройно жил, он стройно пел...

И этот-то души высокий строй

и т. д.

Характерной риторической метафорой украшено и надгробное слово к Гёте: „На древе человечества высоком ты лучшим был его листом"—метафорой, проведенной до конца („И сам собою пал, как из венка!"). Для Тютчева типичен этот эмблематический метафоризм, как например—в „Фонтане" („О, смертной мысли водомет")—метафоризм не лирический, а чисто-ораторский, проповеднический. „Mal'aria" тоже декламативна, а не напевна, и тоже характерна своими стилистическими приемами:

Все тот же запах роз... и это все есть смерть!
Как ведать? Может-быть, и есть в природе звуки,
Благоухания, цвета и голоса,—
Предвестники для нас последнего часа
И усладители последней нашей муки.
И ими-то судеб посланник роковой (ср. „И этот-то")

и т. д.

Стихотворение „День и ночь"—ораторская антитеза, заканчивающаяся характерным прозаическим оборотом: „Вот отчего нам ночь страшна". Стихотворение „Смотри, как на речном просторе" построено на такой же эмблематической метафоре, как „Фонтан"—и смысл ее совершенно по-проповеднически раскрыт в конце:

О, нашей мысли обольщенье,
Ты—человеческое я!
Не таково ль твое значенье?
Не такова ль судьба твоя?

Отметим, наконец, следы Державинской оды в стихотворении „Сижу задумчив и один“:

Былое—было ли когда?
Что ныне—будет ли всегда?
О н о п р о й д е т!
П р о й д е т о н о, как все прошло,
И канет в темное жерло
З а г о д о м г о д.
З а г о д о м г о д, за веком век...
Что ж негодует человек,
С е й з л а к з е м н о й?..
Он быстро, быстро вянет... Так!
Но с новым летом новый злак
И лист иной.

И вопросы, и подхваты выражений—совершенно в духе классической оды. В самой лексике Тютчева — несомненное родство с лексикой Державина [1]). Недаром Тютчев начал „Уранией“ (1820 г.) — большим стихотворением в классическом стиле, где, между прочим, воспеты Ломоносов и Державин. Символисты восприняли Тютчева односторонне. Но характерно, что особенно близки к Тютчеву оказались именно Брюсов и В. Иванов—самые риторические из символистов.

Однако этими речами, проповедями и отповедями поэзия Тютчева не исчерпывается. Есть у него и восторженная „певучесть строфы“. Тютчев—поэт восклицаний.

К а к т и х о в е е т над долиной
Далекий колокольный звон.
. . . . . .
О, к а к тогда с земного круга
Душой к бессмертному летим!
. . . . . .
О, к а к пронзительны и дики,
К а к ненавистны для меня

[1]) Ср. у Державина: „И дни мои как злак сечет“ (На смерть кн. Мещерского), „То вечности жерлом пожрется“ (Река времен). Ср. еще: „Металла голос погребальный“ (Бессонница) и „Глагол времен, металла звон“ (На смерть кн. Мещерского). См. еще в моей статье „Поэтика Державина“ (Аполлон 1916, № 8) и указанную статью Ю. Тынянова.

Сей шум, движенье, говор, клики
Младого, пламенного дня!

. . . . . .

Как сладко дремлет сад темно-зеленый.

. . . . . .

О, как в нем сердце пламенеет!

. . . . . .

О, север, север-чародей!

. . . . . .

Как он любил родные ели
Своей Савойи дорогой!

. . . . . .

О, нашей мысли обольщенье,
Ты—человеческое я!

. . . . . .

Тихой ночью, поздним летом
Как на небе звезды рдеют!

. . . . . .

Как дымный столб светлеет в вышине!
Как тень внизу скользит неуловимо!

. . . . . .

Как сладко дремлет Рим в ее лучах,
Как с ней сроднился Рима вечный прах!

. . . . . .

Как увядающее мило!

. . . . . .

О, первых листьев красота

. . . . . .

Как весел грохот летних бурь

. . . . . .

О, как убийственно мы любим

. . . . . .

О, как на склоне наших лет
Нежней мы любим и суеверней...

. . . . . .

О, вещая душа моя,
О, сердце полное тревоги,
О, как ты бьешься на пороге
Как бы двойного бытия!..

. . . . . .

О, этот юг, о, эта Ницца!..
О, как их блеск меня тревожит!

. . . . . .

Как хорошо ты, о море ночное!

. . . . . .

Как неожиданно и ярко

. . . . . .

О, в этом радужном виденье
К а к а я нега для очей!
. . . . . .
К а к а я жизнь, к а к о е обаянье,
К а к о й для чувств роскошный, светлый пир!

Сравнительно с этим количеством восклицаний, являющихся то в начале, то в середине, то в конце, а иногда удерживающих на себе все стихотворение, роль вопрошаний кажется незначительной — они появляются редко, почти всегда служа концовкой [1]) и не имея специально-мелодического значения. Мелодическая роль вопросительной интонации исчерпана была Жуковским. Зато восклицательная интонация часто слагается у Тютчева в мелодическую систему. Это особенно заметно в маленьких восьмистишиях, где перед нами — одно синтаксическое движение, одна фраза:

К а к он любил родные ели
Своей Савойи дорогой!
К а к мелодически шумели
Их ветви над его главой!
Их мрак торжественно-угрюмый
И дикий, заунывный шум
К а к о ю сладостною думой
Его обворожали ум!

Или:

Тихой ночью, поздним летом
К а к на небе звезды рдеют!
К а к под сумрачным их светом
Нивы дремлющие зреют...
Усыпительно-безмолвны,
К а к блестят в тиши ночной
Золотистые их волны,
Убеленные луной!

Оба стихотворения построены на тройных интонационных толчках, расположенных так, чтобы третий толчок

---

[1]) Характерна концовка в стих. „Итальянская вилла", где вопросительная мелодия, при помощи повторений и вставок („Иль з л а я ж и з н ь недаром, т а ж и з н ь, увы!.. т а з л а я ж и з н ь..."), развернута на целую строфу.

обособлялся от первых двух и, занимая иное синтаксическое положение, сообщал движению интонации мелодический рисунок.

В первом стихотворении мы имеем два повторных, параллельных движения — с той только синтаксической разницей, что сначала восклицательная частица относится к глаголу и тем самым несет на себе главную силу и высоту интонации, а затем она относится к наречию (как мелодически) и делит эту силу и высоту с ним, так что нисходящее движение несколько задерживается; во второй половине стихотворения интонация уже не дробится на два хода, а занимает все четыре строки, при чем высокая часть помещена так, что вместо простого нисхождения получается восходяще-нисходящая интонация — интонационная дуга. Это достигается тем, что подлежащие и относящиеся к ним определения (их мрак торжественно-угрюмый и дикий, заунывный шум — заметьте инверсию) поставлены до восклицательного члена, а не после, как в первых предложениях. Инверсивное движение увеличивает восклицательную силу всего предложения и придает ему характер каданса. Как очень часто у Тютчева, стихотворение каденсирует не нисхождением, а наоборот—восхождением, как бы оставляя мелодический рисунок оборванным (патетический каданс). Заметим еще, что в третьем случае восклицательная сила увеличена тем, что восклицательный член [1]) здесь—уже полноправное слово (какою), и относится он к прилагательному, с которым сливается во-едино. Таким образом получается градация самой силы восклицания.

Во втором стихотворении — мелодический чертеж несколько иной. Характерно расположение членов в первом предложении и при этом — удвоение обстоятельственных слов (нечто вроде „Легкий, легкий ветс-

[1]) Такой термин — у А. М. Пешковского: „Русский синтаксис в научном освещении". Изд. 2-ое. Москва. Госуд. Изд-во. Стр. 341.

рок“ у Жуковского): это становится особенно ясным если мы повторим прежний эксперимент—переставим строки:

Как на небе звезды рдеют
Тихой ночью, поздним летом!

Несмотря на то, что обе строки имеют женские окончания и в этом отношении не испытывают никакой деформации при перестановке, фраза звучит фальшиво. Получается, очевидно, интонационный диссонанс: оказывается, что форма „тихой ночью, поздним летом“ д о л ж н а быть в восходящей, а не в нисходящей части предложения. Задача этой интонационной фигуры, очевидно — подготовка восклицания. восхождения. Интересно, что стоит уничтожить эту фигуру дробления на два момента (напр. — „тихой августовской ночью“) — и ощущение фальши сразу слабеет. В мелодической структуре стихотворения оказываются, действительно, математические законы, не менее железные, чем в музыке. Постановкой в первой строке этой фигуры, а в третьей строке—второго „как“ Тютчев достигает того, что первые четыре строки располагаются в виде интонационной дуги — с главной высотой на втором „как“. Таким образом, здесь нет того параллелизма движения, какое было в первом стихотворении. Соответственно с этим новым чертежом изменено и движение второй половины. „Как“ первой половины относятся к сказуемым (как рдеют, как зреют), но подлежащие оба раза стоят до сказуемых: расстояния между восклицательными членами и этими сказуемыми– разные: в первом случае они находятся в одной и той же строке, во втором же случае „как“ находится в начале третьей строки, а сказуемое — в конце четвертой строки. Этим увеличивается амплитуда интонации и достигается равновесие между фразами, необходимое для создания д у г и. Во второй половине мы находим, во-первых, аналогичную в интонационном отношении подготовку подъема („усыпительно-безмолвны, к а к...“—ср. „тихой ночью, поздним летом, к а к...“) и во-вторых — харак-

терную инверсию (по отношению к первоначальному порядку): „как под сумрачным их светом нивы дремлющие зреют", т.-е. decba,—„как блестят в тиши ночной золотистые их волны", т. е. aedbc [1])—перестановку внутри каждой синтаксической группы и перенесение сказуемого с последнего места на первое, так что оно следует непосредственно за восклицательным членом. Этой инверсией и вместе с тем увеличением интонационной амплитуды (предложение занимает четыре строки) второй половине придан характер каданса. Каданс еще подчеркнут появлением мужских рифм.

Интересный пример напевной строфы — „Сумерки". Стихотворение состоит из двух 8-строчных строф, которые, как было у Жуковского, собраны по восьми строк не на метрической основе (система рифм обычная—a′ba′b), а на интонационной. Здесь нет разработки ни вопросительной, ни восклицательной интонации, но мелодическое движение, дважды повторенное, ясно чувствуется. Дело — в особом ритмико-мелодическом приеме.

Тени сизые смесились,
Цвет поблекнул, звук уснул,
Жизнь, движенье разрешились
В сумрак зыбкий, в дальний гул...
Мотылька полет незримый
Слышен в воздухе ночном...
Час тоски невыразимой.
Все во мне — и я во всем...

В первой половине этой строфы мы чувствуем ритмический и интонационный параллелизм, заключающийся в том, что нечетные строки имеют три икта и не членятся пополам, четные же имеют четыре икта и распадаются на диподии. Синтаксическое различие в том, что третья и четвертая строки представляют собой одну фразу, а первая и вторая независимы друг от друга. Всем этим создается особое мелодическое дви-

[1]) a — сказуемое, b — определение, c — подлежащее, d — обстоятельственное слово, e — определение к нему.

жение: две эти части повторяют одну интонацию, но так, что вторая часть находится на большей высоте сравнительно с первой. Во второй половине строфы параллелизма этого нет — мы имеем легативное движение фразы, объемлющей две строки (без диподий во второй). В отношении к предыдущим новая фраза лежит на еще большей высоте — это обусловлено как общим восходящим направлением следующих друг за другом предложений, так и порядком слов: „Мотылька полет незримый" (интонационная инверсия). После этой фразы идет нисхождение, и в последней строке мы опять находим усиленную диподию (с мужской цезурой) с четырьмя иктами. Таким образом, строфа в мелодическом отношении, действительно, представляет неразрывное целое, с апогеем на пятой строке.

Во второй строфе — иное отношение диподийных и сплошных строк:

Сумрак тихий, сумрак сонный,
Лейся в глубь моей души,
Тихий, томный, благовонный,
Все залей и утиши.
Чувства — мглой самозабвенья
Переполни через край!..
Дай вкусить уничтоженья,
С миром дремлющим смешай!

Строфа начинается с диподии типа „Цвет поблекнул, звук уснул", интонационная роль которой еще усиливается благодаря повторению одного и того же слова. Диподию находим мы еще в четвертой строке („Все залей и утиши"), но уже с мужской цезурой. Таким образом, диподийные строки здесь не перекрещивают, а обрамляют, опоясывают, при чем первоначальный подчеркнутый параллелизм четырех и трех-иктных движений ослаблен, в связи с уничтожением интонационного параллелизма. Мелодическое движение не повторяется механически—необходимость вариации обусловлена уже тем, что вторая строфа каденсная. Сохраняется лишь общий рисунок подъема к пятой строке. Действительно,

последовательность „лейся, залей, утиши" сама по себе подготовляет к какому-то окончательному подъему, но он еще подчеркнут инверсией — вынесением вперед дополнения [1]) (Чувства мглой самозабвенья переполни). При этом, как и в первой строфе, именно здесь фраза развернута на две строки и этим выделяется как центральная.

Как видим, особенно ярких, развитых приемов мелодизации у Тютчева нет. Его ритмические и эвфонические приемы гораздо разнообразнее и интереснее. Он стоит на рубеже — между эпохой расцвета русского стиха и эпохой его упадка. Недаром приветствовали его такие разные по вкусам своим и тенденциям люди, как Некрасов и Тургенев — сочетание характерное, если вспомнить, что по мнению Тургенева в стихах Некрасова поэзия „и не ночевала". Сгущенный, патетический лиризм Тютчева, часто принимающий формы ораторской речи, выглядел на фоне тускневшего Пушкинского стиха как нечто полновесное, содержательное. Недаром даже Толстой знал его наизусть и любил цитировать. И недаром утвердилось тогда суждение, что стихи Тютчева написаны небрежно, что они неотделаны (так казалось, очевидно, на фоне Пушкинской техники). Символисты показали нам всю изощренность его стиха и истолковали Тютчева как своего предтечу, как „родоначальника поэзии намеков" (Брюсов). Этот стилизованный Тютчев послу-

---

[1]) До сих пор мы указывали инверсии, так сказать относительные, т. е. такие, которые выступают на фоне ранее данного в самом стихотворении порядка слов. Здесь мы ссылаемся на инверсию, выступающую на фоне обычного для русского языка порядка. Об этом говорит Пешковский: „Хотя русский язык и принадлежит к языкам с так назыв. „свободным" порядком слов, однако для каждого члена предложения можно указать одно обычное, излюбленное место в предложении и другое менее обычное, при котором расстановка слов кажется как бы намеренно измененной. На этом основании различают так назыв. „прямой" порядок слов и „обратный"... Так, для приглагольного дополнения прямым порядком является постановка его после глагола, а обратным — перед ним" („Русский синтаксис", стр. 295—6).

жил для символистов орудием защиты против консервативно-настроенной критики, повторявшей заветы Белинского и отсылавшей к „классикам“. Настоящее изучение Тютчева начинается только теперь [1]).

3.

Положение Лермонтова в истории русской поэзии еще совершенно не выяснено—и вопрос, действительно, очень сложен. Поэтического возрождения Лермонтов еще не дождался, а изучение всегда следует за возрождением. Пути восприятия Лермонтовской поэзии не определились. Отдельные тяготения к нему (Блок) еще не создают нового аспекта, при котором его поэзия стала бы заново ощущаться.

Перед Лермонтовым стояла сложнейшая поэтическая задача—преодолеть Пушкинский канон. Он идет по следам Пушкина, создавая кавказские поэмы и изучая Байрона,—но только для того, чтобы Пушкина победить. Он окружен поэтами, и в первых своих поэмах учится больше у Козлова, у Батюшкова, у Дмитриева и даже у Марлинского („Андрей Переяславский“), чем у Пушкина. Характерно и самое влечение его к поэмам и балладам. Быть-может, главная причина того, что Лермонтов остается до сих пор загадочным и не имеет потомков — преобладание в его поэзии лироэпических форм, которые после него не развивались, уступив свое место прозе, а проза с 90-ых годов отступила перед новым развитием лирики. „Мцыри“ и „Демон“ остались застывшими в своей красоте—точно искусственные цветы, которые не увядают, но и не оплодотворяют.

---

[1]) См. статью Ю. Н. Тынянова — „К вопросу о традициях Тютчева“. (Записки Факультета Истории Словесных Искусств Росс. Инст. Ист. Иск. Вып. I). В этой интересной работе много фактов, подтверждающих высказанные здесь беглые замечания (особенно—относительно связи Тютчева с „архаистами“ и в частности—с Державинской традицией).

У Пушкина мы видим спокойные переходы от одних поэтических форм и жанров к другим и, наконец,— от стиха к прозе. Это—путь его развития, естественное и органическое расширение поэтического кругозора, при котором интенсивность сочетается с экстенсивностью. Наоборот, у Тютчева, отходящего в сторону от большой дороги русской поэзии и сосредоточенного на определенных стилистических тенденциях, мы видим спокойную интенсивность в границах одной лирики. Он—не профессионал, он—гениальный дилетант, предчувствующий ликвидацию стихотворного периода и потому скептически настроенный:

Стихов моих вот список безобразный;
Не заглянув в него, дарю им вас,
Не мог склонить своей я лени праздной,
Чтобы она хоть вскользь им занялась.
В наш век стихи живут два-три мгновенья,
Родились утром, к вечеру умрут...
Так чтож тут хлопотать? Рука забвенья
Исправит все чрез несколько минут.

(„М. П. Погодину“)

Совсем иное—у Лермонтова. Он лихорадочно бросается от одних форм и жанров к другим, делая опыты сразу и в лирике, и в поэме, и в драме (в стихах и в прозе), и в повести. И он всегда недоволен, он всегда возвращается к прежним опытам, начиная заново, вставляя старые куски и придумывая новые положения для своих героев (ср. „Исповедь“—„Боярин Орша“—„Мцыри“). На нем тяготеет груз поэтических традиций, он связан прошлым, которое уже окрепло, устоялось. Он напрягает русский язык и русский стих, стараясь придать ему новое обличье, сделать его острым и страстным. Он учится у Шиллера, у Байрона, у Гюго—вводит новые рифмы, новые образы, которые тут же каменеют и давят его самого. Трагичны его усилия разгорячить кровь русской поэзии, вывести ее из состояния Пуш-

кинского равновесия,—природа сопротивляется ему, и тело превращается в мрамор. [1])

Вот почему такой странной кажется его лирика. Стоит ему ослабить эту мраморную напряженность, язык его становится неуверенным, ритм вялым, стих как-будто чужим. Характерно, что классические, хрестоматийные вещи Лермонтова—„Ангел“, „Ветка Палестины“, „Когда волнуется желтеющая нива“, „Выхожу один я на дорогу“—принадлежат именно к числу этих „ослабленных“ стихотворений. В них нет этой скульптурной судорожности, они кажутся живыми, но за то вместо крови в них течет какая-то лимфатическая жидкость—и жизнь их призрачна. Так, под руками Лермонтова русская поэзия, с одной стороны, каменеет и, в своей преувеличенной напряженности, имеет вид жуткого паноптикума, с другой—превращается в группы бледных теней, черты которых напоминают что-то из прошлой, некогда бившейся в них жизни. Это не оценка Лермонтовского таланта, а толкование его исторической судьбы, его роковой миссии.

Казалось бы, мне незачем и включать Лермонтова в свою работу—ведь я не пишу историю русской поэзии. Но именно при моем понимании исторической судьбы Лермонтова вопрос об отношении его к напевному стилю становится особенно важным. Мы можем a priori ожидать, что на путях преодоления Пушкинского канона Лермонтов обратится и к мелодическим приемам, либо пользуясь традицией Жуковского, либо прибегая к каким-нибудь другим способам мелодизации. О „Ветке Палестины“ мы имели уже случай говорить. В стихотворениях 1830—1832 гг. можно наблюдать появление трехдольных размеров, столь характерных для напевного стиля и столь обойденных Пушкиным. Они являются у Лермонтова, очевидно, из потребности в новых ритмических приемах и взя-

[1]) В главе о Лермонтове я позволяю себе роскошь критического импрессионизма именно потому, что не чувствую опоры для восприятия его поэзии в современности, а без этой живой опоры, без общего о щ у щ е н и я стиля не могу изучать.

ты им из немецкой и английской поэзии. Характерная их особенность, свидетельствующая об их происхождении— вариации анакруз, в русской поэзии того времени необычные [1]).

Не знаю, обманут ли был я,
Осмеян тобой или нет,
Но клянусь, что сам любил я,
И остался от этого след.

(„Песня" 1830 г.)

Воет ветр и свистит пред недальной грозой.
По морю, на темный восток,
Озаряемый молньей, хидаем волной,
Несется неверный челнок.

(„Челнок" 1830 г.)

Зачем я не птица, не ворон степной,
Пролетевший сейчас надо мной?
Зачем не могу в небесах я парить
И одну лишь свободу любить?

(„Желание" 1831 г.)

Хоть бегут по струнам моим звуки веселья,
Они не от сердца бегут.

(„Романс" 1831 г.)

Хоть давно изменила мне радость,
Как любовь, как улыбка людей,
И померкнуло прежде, чем младость,
Светило надежды моей.

(1831 г.)

Как землю нам больше небес не любить?
Нам небесное счастье темно,
Хоть счастье земное и меньше в сто раз,
Но мы знаем, какое оно.

(„Земля и небо" 1831 г.)

---

[1]) Интересно, что вариации эти появляются у Лермонтова иногда внезапно, не располагаясь в систему. Так, в дактилическом стихотворении 1830 г. „Волны и люди" („Волны катятся одна за другою") пятая строка оказывается амфибрахической: „Волнам их неволя и холод дороже". Любопытно, что редактор Акад. Изд., несмотря на совершенную ясность автографа, заменил слово „неволя" словом „воля"—вероятно для того, чтобы „поправить" Лермонтова и сохранить в этой строке дактиль.

Есть опыты и в области так-называемых теперь „паузников". Еще Жуковский пробовал так переводить Гёте:

На ту знакомую гору
Сто раз я в день прихожу:
Стою, склонясь на посох
И в дол с вершины гляжу.
(„Жалоба пастуха" 1818 г.)

У Лермонтова:

Когда Мавр пришел в наш р о д и м ы й д о м,
Осквернивши церкви порог,
Он без д а л ь н и х с л о в выгнал всех чернецов,
Одного только выгнать не мог.
(„Баллада" 1830 г.)

Поцелуями прежде считал
Я счастливую ж и з н ь свою,
Но теперь я от счастья устал,
Но теперь никого не люблю [1]).
(1831 г.)

И здесь же — разные анакрузы:

И я с ч е т своих лет потерял,
И к р ы л ь я забвенья ловлю.

Интересно, что то же явление разных анакруз можно наблюдать уже в стихах Марлинского, которыми Лермонтов, вообще, интересовался [2]):

Я з а м о р е м синим, за синею далью
С е р д ц е свое схоронил.

В связи с этим у Лермонтова являются и внутренние рифмы—тоже редкий прием в тогдашней поэзии:

Видали ль к о г д а, как ночная з в е з д а
В зеркальном заливе блестит,

---

[1]) Некоторое сомнение вызывается тем, что паузы в этом стихотворении падают именно после слова „жизнь" (дальше — „Я мятежную жизнь мою"). Может быть, Лермонтов считал это слово в данном случае как двухсложное? Ср. в первом примере „М а в р пришел", где тоже пауза сомнительна.

[2]) В „Кавказском пленнике" и „Корсаре" есть куски из „Андрея Переяславского", неоконченной поэмы Марлинского.

Как трепещет в струях, как серебряный прах
От нее, рассыпаясь, бежит...

Но поймать ты не льстись и ловить не берись:
Обманчивы луч и волна...
Мрак тени твоей только ляжет на ней..
Отойди ж — и заблещет она.

Светлой радости так беспокойный призрак
Нас манит под хладною мглой:
Ты схватить [1] — он шути убежит от тебя.
Ты обманут — он вновь пред тобой.

(„Звезда" 1830 г.)

Все эти ритмические приемы Лермонтова интересны для нас тем, что они связаны с явлением отраженной мелодики, т. е. мелодики, которая механически порождается ритмом. Вначале мы уже упоминали о том, что трехдольные размеры характерны своей монотонией и этим резко отличаются от ямба и хорея. Недаром они господствуют в балладной поэзии, где требуется именно монотония эпического сказа. Плавность ритмического движения соединяется с интонационной плавностью—создается как бы отвлеченный, независящий ни от смысла слов, ни от синтаксиса напев. Об этом вскользь говорит Д. Г. Гинцбург: „Русалка" (Лермонтова) написана анапестами, т. е. определенным размером, где голос повышается и понижается не только в установленное время, но и на слогах, занимающих известное место: такая искусственная речь подходит к балладе" [2]. Четырехстопные строки амфибрахия, анапеста или дактиля легко распадаются на диподии, в каждой из которых мы имеем симметрию более сильных и более слабых ударений, — получается ритмико-интонационный параллелизм, который особенно ясен, когда подкреплен параллелизмом синтаксическим: „Но тщетны

[1] Оборот Жуковского. Прием внутренних рифм — в балладе Жуковского „Замок Смальгольм".

[2] „О русском стихосложении" (Птгр. 1915), стр. 132.

мечты, безполезны мольбы", „Где в замке пустом, на туманных горах", „Молодость светлую, старость покойную". Когда эта диподийность еще усилена внутренними рифмами, обособляющими каждую диподию, то параллелизм ритма и интонации ощущается еще сильнее, так что синтаксис оказывается в подчинении у ритмической схемы. Это особенно ясно в тех случаях, когда между ритмической схемой и синтаксисом оказывается несовпадение: „Как трепещет в струях, как серебрянный прах | от нее, рассыпаясь, бежит". Ритмико-интонационная инерция настолько сильна, что второе „как" кажется сначала подчиненным первому (сравнительным), потому что enjambement слишком противоречит ритмико-интонационному строю. Отсюда—преобладание именно в этом строе синтаксических параллелизмов, располагающихся либо рядом, либо по диподиям [1]). С балладным стилем это явление срослось неразрывно: „Кто скачет, кто мчится под хладною мглой, Ездок запоздалый, с ним сын молодой", „Но под шумным дождем, но при ветре ночном" („Замок Смальгольм"), „Я не властен притти, я не должен притти", „Я собак привяжу, часовых уложу", „И пращ, и стрела, и лукавый кинжал", „И холод, и сеча—ему ничего", „И гладит, и треплет по шее крутой", „Их моют дожди, засыпает их пыль" и т. д.

Этим, по существу своему, балладным строем Лермонтов пользуется для лирики. И чрезвычайно характерно признание Д. С. Мережковского, что в детстве он воспринимал первую строку „Ангела" как параллелизм, т. е. „По небу, по луночи", а не „По небу полуночи". Это характерно не только для детского восприя-

---

[1]) Параллелизм не диподийный, а стопный, тоже характерен для трехдольных размеров, где, при отсутствии пэонических ходов, самостоятельность стопы как метрической доли ощущается гораздо сильнее. Особенно ясно это при совпадении стопы с границами словесных групп, как в примере „Кто скачет, кто мчится", или „И холод и сеча" (⏑ ́ ⏑, ⏑ ́ ⏑).

тия, но и для самого ритмико-синтаксического строя. Тут—интересный пример воздействия ритмико-интонационного движения на синтаксис. Надо сделать особое усилие, преодолеть ритмико-интонационную инерцию четырехстопного амфибрахия, чтобы осознать „полуночи“ как родительный падеж, зависящий от слова „небу“.

Пример такого же явления— вторая строка в стихотворении Лермонтова „Тучи“. Здесь—ложный параллелизм, еще усиленный синтаксическим параллелизмом соседних строк:

Тучки небесные, вечные странники!
Степью лазурною, цепью жемчужною
Мчитесь вы, будто как я же, изгнанники
С милого севера в сторону южную.

Ритмико-синтаксическая инерция заставляет воспринимать „степью-цепью“ как полный параллелизм, между тем как на самом деле творительные падежи имеют здесь совершенно разное значение, так что запятая между ними может быть понята только как знак диподийной цезуры, а не как знак синтаксический. Случаи запутанного, затрудненного синтаксиса, и именно при тенденции стиха к образованию синтаксических параллелизмов, нередки у Лермонтова. В стихотворении „Молитва“ мы имеем:

Я, Матерь Божия, ныне с молитвою
Пред твоим образом, ярким сиянием

и т. д.

Здесь, в противоположность предыдущему примеру, — действительный параллелизм, но получается характерная для Лермонтова двусмысленность — „сиянием“ можно принять за творительный инструментальный (яркий своим сиянием). Эта возможность, конечно, отпадает вследствие чрезмерной сложности, но остается синтаксическая странность: „ярким сиянием“ есть, очевидно, обособленное приложение (термин Пешковского), лишенное предлога, но имена существительные „образ“ и „сияние“ настолько различны по своим формальным

свойствам (предметное и отвлеченное, отглагольное), что соединение их в таком виде производит впечатление неправильности. В том же стихотворении чрезвычайно сложен конец:

Ты восприять пошли к ложу печальному
Лучшего ангела душу прекрасную.

Опять — двусмысленность. Сначала можно принять „ангела" за родительный падеж, так что „душу" будет прямым дополнением к „пошли", а „ангела" — применным дополнением к слову „душу". Но смысл требует иного расположения: „ангела" есть, очевидно, прямое дополнение, зависящее от глагола „пошли", а „душу"—прямое дополнение, зависящее от инфинитива „воспринять" (т.-е. — „пошли лучшего ангела воспринять душу прекрасную"). Получается какой-то латинизованный синтаксис — и „лучшего ангела душу прекрасную" оказывается действительным параллелизмом, вопреки первому впечатлению.

Есть у Лермонтова пример строфического параллелизма, смысловая сторона которого оказывается запутанной. Это — „Парус". Мы имеем опять формальную возможность двух смыслов. Каждая строфа делится пополам — описание и лирический комментарий. Начало стихотворения („Белеет парус одинокий") дает повод думать, что перед нами — одна картина, постепенно развертываемая, так что первые половины всех трех строф представляются нам единым пейзажем:

Белеет парус одинокий
В тумане моря голубом...
. . . . . .
Играют волны, ветер свищет,
И мачта гнется и скрипит...
. . . . . .
Под ним струя светлей лазури,
Над ним луч солнца золотой...
. . . . . .

Но отношение между второй половиной и третьей кажется противоречивым (ветер свищет—под ним струя

светлей лазури», так что является тенденция понять эти три момента как р а з н ы е, сопутствующие лирическим комментарным и подчиненные им, как более сильным в композиционном отношении.»

Такие случаи характерны именно для Лермонтова, который находится как бы в промежутке между двумя стилями. Замечательно, что одновременно с развитием трехдольных размеров он разрабатывает форму пятистопного ямба без цезуры и с мужскими рифмами, который, благодаря огромному количеству резких enjambements, производит впечатление почти ритмизованной прозы. Типично в этом отношении — „1831 года, июня 11 дня", где идет непрерывная цепь сильнейших enjambements, доходящих до разъединения самых неразрывных членов предложения:

К погибшим люди справедливы: сын
Боготворит, что проклинал отец.
Чтоб в этом убедиться, до седин
Дожить не нужно: есть всему конец:
Немного долголетней человек
Цветка: в сравненьи с вечностью их век
Равно ничтожен. Пережить о д и а
Д у ш а лишь колыбель свою должна.
. . . . . .
И мысль о вечности, как великан,
Ум человека поражает вдруг,
Когда стопой безбрежный океан
Синеет пред глазами; каждый з в у к
Г а р м о н и и в с е л е н н о й, каждый ч а с
С т р а д а н ь я или радости — д л я н а с
С т а н о в и т с я понятен, и себе
Отчет мы можем дать в своей судьбе.
. . . . . .
Лишь в человеке встретиться могло
Священное с порочным. В с е е г о
М у ч е н ь я происходят оттого.
. . . . . .
До этих пор не верит мне оно,
Однако сердце полное огня
Не увлечется мнением, и м о е
П р о р о ч е с т в о приимет ум ее.

Как видим, это — не случайность, а система, и мотивировка ее дана самим Лермонтовым в последней строфе:

Любимые мечты
Мои подобны этим; сладость есть
Во всем, что не сбылось: есть красоты
В таких картинах — только перенесть
Их на бумагу трудно: мысль сильна,
Когда размером слов не стеснена,
Когда свободна как игра детей,
Как арфы звук в молчании ночей!

Свободная, неканоническая расстановка цезур в „Тленности" Жуковского (1816 г.) казалась тогда нарушением закона и пародировалась Пушкиным („Послушай, дедушка" 1818 г.), который, по наблюдениям Г. Маслова, до 1826 г. допустил несоблюдение мужской цезуры после 2-й стопы только раз — и то именно в этой пародии, „желая подчеркнуть определенный недостаток пятистопного ямба Жуковского — его неканоничность" [1]). Какое расстояние между эпохой Пушкина и эпохой Лермонтова! Интересно и это совпадение Лермонтова с Жуковским в деле разрушения ямба одновременно с развитием трехдольных размеров — совпадение неслучайное. В конце жизни Жуковский пользовался пятистопным ямбом для своих „повестей", сообщая ему совершенно прозаическое движение и допуская резкие enjambements:

В кустах, которыми была покрыта
Долина Порто-Веккио, со всех
Сторон звучали голоса и часто
Гремели выстрелы: то был отряд
Расставленных егерей: они ловили
Бандита старого Санпьеро: но,
Проворно меж кустов шагая, в руки
Им не давался он, хотя навылет
Простречен пулей был. И вот, на верх
Горы взбежав, он хижины достигнул

и т. д. („Матео Фальконе" 1843 г.).

---

[1]) „Новое о стихотворении Пушкина „Послушай, дедушка, мне каждый раз"... 1818 г." (Пушкин и его современники, вып. XXVIII).

Концы строк систематически не совпадают с синтаксическими разделами, которые почти непрерывно оказываются в середине. Иногда подряд идут самые сильные виды enjambement:

На корабле купеческом Медузе,
Который плыл из Лондона в Бостон,
Был капитаном Бонп, моряк искусный,
Но человек недобрый: он с в о и х
Л ю д е й так притеснял, был так б е с с т ы д н о
Р а з в р а т е н, так ругался дерзко в с я к о й
С в я т ы н е й...

и т. д. („Капитан Бонп" 1843 г.).

В предисловии, обращенном к Киреевскому при посылке ему „Двух повестей" (1844 г.). Жуковский поступает с ямбом так же.

Друг, д а р о в о м у
К о н ю, ты знаешь сам, не смотрят в зубы.

Интересно, с другой стороны, что „Сельское кладбище" Грея Жуковский заново переводит в 1839 г., но уже не шестистопным ямбом, как в 1801—1802 г., а гекзаметром.

Отметим еще, что четырехстопный ямб с мужскими рифмами, которым написаны „Боярин Орша" и „Мцыри", дан впервые тоже Жуковским и взят им из английской поэзии. Так написаны „Шильонский узник" (1821 г.) и „Суд в подземелье" (1832 г.). И характерно, что Лермонтов повторяет не только ритмический рисунок Жуковского, но и синтаксический. Синтаксис этого ямба резко отличается от синтаксиса обыкновенного, „Пушкинского" ямба. Отсутствие женских рифм и соседство мужских меняет всю синтаксическую схему, всю конструкцию фраз. Пропадает ритмическая периодизация, создаваемая чередованием женских и мужских рифм (a'ba'b), образуется бесконечная цепь строк, попарно скрепленных между собой. Естественно, что фразы либо совпадают с этими парными образованиями и, в таком случае, отличаются особой сжатостью, помещаясь

на протяжении одной или двух строк, либо выходят за их пределы и тогда, при текучести самой метрической схемы, нагромождаются друг на друга, извиваясь длинной синтаксической лентой. Естественное стремление сжимать фразы и, так сказать, попадать синтаксисом в быстро сменяющиеся рифмы, приводит к особым синтаксическим приемам (вставки и нагромождение предложений), характерным и для Жуковского, и для Лермонтова:

Аббат Кутбертовой свя,той
Обители, м о н а х с е д о й,
И с с о х ш у в ш и й п о л у м е р т в е ц
И у ж с д а в н и ш н и х п о р с л е п е ц,
Меж ними сгорбившись сидел:
Потухший взор его глядел
Вперед, н и ч е м н е п р и в л е ч е н,
И, г р о з н о й д у м о й о м р а ч е н.
Ужасен бледный был старик,
Как каменный надгробный лик,
Во храме зримый в час ночной,
Н е м о г о п р а х а с т р а ж н е м о й.

(„Суд в подземелье").

Теперь один старик седой,
Р а з в а л и н с т р а ж п о л у ж и в о й,
Л ю д ь м и и с м е р т и ю з а б ы т,
Сметает пыль с могильных плит.
. . . . . .
. . . . . Угрюм и одинок.
Г р о з о й о т о р в а н н ы й л и с т о к,
Я вырос в сумрачных стенах,
Д у ш о й д и т я, с у д ь б о й м о н а х.

(„Мцыри").

Все это лишний раз убеждает нас в том, что развитие Лермонтовского стиха и стиля идет совсем не по линии Пушкина, и что в очень многом Лермонтов может быть сопоставлен с Жуковским. Но характерно, что чисто-мелодической лирики, не осложненной и не ослабленной чуждыми напевному стилю элементами, у Лермонтова нет. Мелодика его амфибрахических и анапестических стихотворений 1830—32 гг. — отра-

женная, механическая. Довольно частые у него повторения служат средством напряжения лирической темы, но не слагаются в такую систему, которая обнаруживала бы чисто-мелодические задания.

Выше я приводил примеры ложного и запутанного параллелизма, которые как бы свидетельствуют о борьбе логического словосочетания с ритмико-мелодическим. То же находим мы у Лермонтова и в области периода. Период логический и период музыкальный—явления по существу различные. Период, развивающийся на логической основе, строится на смысловой градации, так что интонационное повышение механически следует за смыслом и является как-бы его функцией. Период музыкальный осуществляется при помощи нарастания интонации, путем синтаксического нагнетания, так что логическая роль союзов почти стушевывается. Характерно поэтому, что в напевной лирике преобладают периоды, не основанные на подчинении придаточных предложений главному и потому не имеющие союзов (так, напр., у Фета—„Одним толчком согнать ладью живую“). Из союзов сравнительно часто является в такого рода периодах союз „когда“ (ср. выше у Жуковского)—именно потому, что логическая роль его может быть очень ослаблена.

Сопоставим два стихотворения-периода, построенные на „когда“—Фета „Когда мечтательно я предан тишине“ и Лермонтова „Когда волнуется желтеющая нива“. У Фета — пять строф, которые образуют непрерывный подъем вплоть до предпоследней строки, причем третья строфа непосредственно переходит в четвертую, образуя сильный enjambement: ,

Когда мечтательно я предан тишине
И вижу кроткую царицу ясной ночи,
Когда созвездия заблещут в вышине,
И сном у Аргуса начнут смыкаться очи.

И близок час уже, условленный тобой,
И ожиданье с минутой возрастает,
И я стою уже, безумный и немой,
И каждый звук ночной смущенного пугает.

И нетерпенье сосет больную грудь,
И ты идешь одна, украдкой оглянись,
И я спешу в лицо прекрасной заглянуть,
И вижу ясное, и тихо, улыбаясь,

Ты на слова любви мне говоришь: „люблю“.
А я бессвязные связать стараюсь речи,
Дыханьем пламенным дыханье ловлю,
Целую волосы душистые и плечи

И долго слушаю, как ты молчишь, и мне
Ты предаешься вся для страстного лобзанья,—
О, друг, как счастлив я,—как счастлив я вполне!
Как жить мне хочется до нового свиданья!

Чрезвычайно характерно для Фета, что союз „когда“, с его временным значением, совершенно ликвидируется после первой же строфы—вместо него длинной цепью идут анафорические „и“, напрягающие интонацию и доводящие ее, наконец, до предельной высоты, откуда она опускается при помощи восклицательного, трехстепенного каданса. Характерно также, что в каданса даже нет логического ответа на „когда“— естественное следствие потери союзом своего логического значения. Это совершенно музыкальный период—недаром перед каданса происходит слияние двух строф, которым достигается обычное в мелодической лирике увеличение интонационной амплитуды.

Стихотворение Лермонтова обычно приводится в учебниках как образец периода. И действительно, в противоположность Фету, стихотворение которого ни один синтаксис не решился бы предлагать в качестве образца, у Лермонтова мы находим полную симметрию частей и строгий порядок:

Когда волнуется желтеющая нива,
И свежий лес шумит при звуке ветерка,
И прячется в саду малиновая слива
Под тенью сладостной зеленого листка:

Когда росой обрызганный душистой,
Румяным вечером иль утра в час златой,
Из-под куста мне ландыш серебристый
Приветливо кивает головой;

Когда студеный ключ играет по оврагу
И, погружая мысль в какой-то смутный сон,
Лепечет мне таинственную сагу
Про мирный край, откуда мчится он,—

Тогда смиряется душа моей тревога,
Тогда расходятся морщины на челе.—
И счастье я могу постигнуть на земле,
И в небесах я вижу Бога.

Подъем ясно членится на три части с повторением в начале каждой союза „когда", который, таким образом, не ступевывается, как у Фета, а наоборот—укрепляется. Это подтверждено и ответными „тогда" в каданс е. Синтаксическая форма побуждает нас воспринимать этот период как логический, в котором временное значение и соответственная смысловая градация должны присутствовать в полной силе. На деле, однако, оказывается, что градация эта почти не осуществлена. Обычно указывается на то, что от первой строфы к третьей усиливается тема общения с природой—в этом видят смысловое повышение, которым оправдывается и поддерживается повышение интонационное. Но градация эта, во-первых, слишком слабо проявлена, так что ссылка на нее представляется нам искусственной, а во-вторых— она (даже если признавать ее реальность) загромождена деталями, которые имеют вид простого перечисления и вовсе не связаны с временной формой. Желтеющая нива, свежий лес, малиновая слива, серебристый ландыш, студеный ключ все это располагается как бы на одной плоскости и не связано внутренней необходимостью с временным построением периода. Если бы не синтаксическая форма—мы могли бы принять все построение за перечисление, а не восходящий период. Специфических смысловых ступеней, соответствующих трем „когда", не ощущается. Получается несоответствие между синтаксической схемой, резко выглядывающей из-за текста, и смысловым построением. Кажется, что стихотворение написано на заданную схему—отсюда чувство неловкости, неудобства при его произнесении:

интонационный подъем логически недостаточно оправдан, не вполне мотивирован.

Однако, если мы на этом основании попробуем переставить строфы — сделать, напр., вторую строфу первой, а первую поставить на второе место,—то ощутим ритмико-интонационную фальшь. Есть, очевидно, какие-то особенности ритмико-интонационного характера, которыми, независимо от смысла, утвержден данный порядок строф и самое восхождение. Действительно, через все стихотворение проведена определенная интонационно-синтаксическая система. Она заключается в том, что, независимо от смысла, первые три строфы находятся в отношении интонационной градации, так что каждая следующая звучит напряженнее предыдущей. Мы видим знакомые нам приемы — увеличение интонационной амплитуды, торможение, инверсии и т. д.

В периоде такого типа носитель главной интонационной высоты — подлежащее; его положение в фразе имеет, следовательно, большое значение. Первые две строфы сходны тем, что в обеих интонация повышается к концу третьей строки и понижается в четвертой. Но в первой строфе мы имеем три предложения, а во второй — одно, развернутое на всю строфу. Уже одно это делает вторую строфу в интонационном отношении более напряженной. Рассмотрим внутреннее строение каждой.

В первом предложении начальной строфы подлежащее находится на самом конце строки—ему предшествуют сказуемое и определение (волнуется желтеющая нива); во втором—подлежащее со своим определением стоят в начале строки, перед сказуемым (свежий лес шумит), а остальную часть строки занимают второстепенные члены. Получается инверсия (abc—bca), благодаря которой подлежащие обоих предложений оказываются рядом и разделены только ритмической паузой, отделяющей первую строку от второй. Иначе говоря — рядом оказываются интонационные высоты, объединяя обе строки в одно восходяще-нисходящее движение. В третьем предложении возобновляется первоначальный

порядок слов (прячется малиновая с л и в а), и подлежащее опять находится на краю строки, после чего целая следующая строка занята второстепенными членами. Возвращение к первоначальному порядку ощущается как повторение, результатом чего естественно является бо́льшая интонационная напряженность третьей строки по сравнению с первой. Кроме того, нисходящая часть, которой во втором предложении отведено было только полстроки (при звуке ветерка), занимает здесь целую строку (Под тенью сладостной зеленого листка) и увеличена в своем синтаксическом составе (два определения). Таким образом, усиленное повышение сменяется развернутым, медленным нисхождением, которое знаменует собой частичный мелодический каданс. Отметим еще интересную ритмическую особенность этой строфы: шестистопный ямб в начальной и конечной строках лишен цезуры и расчленяется не на две половины, а на три группы, почти тожественные в своем слоговом составе (Когда волнуется желтеющая нива—Под тенью сладостной зеленого листка, т.-е. $6_1 + 5_2 + 2$ и $6_1 + 4_2 + 2$) и в своей тонической характеристике ($6_4 + 5_2 + 2_1$ и $6_4 + 4_2 + 2_2$) [1]; средние же строки имеют мужские цезуры и распадаются на две половины. Получается своего рода ритмическое кольцо — начальное восхождение, которое наделено, именно как вступление, особой ритмической характеристикой, корреспондирует с первым строфическим кадансом.

Во второй строфе мы видим последовательное торможение интонации: вперед вынесены второстепенные члены, так что подлежащее со своим определением (ландыш серебристый) оказывается только в конце третьей строки, а сказуемое—в четвертой. Таким образом, интонация, не дробясь частичными нисхождениями (как было в начальной строфе), поднимается вплоть до

[1]) Маленькие цифры означают место ударного слога в каждой словесной группе: „Когда волнуется" — 6 слогов с главным ударением на четвертом.

конца третьей строки, после чего переходит в нисхождение. При этом определение к подлежащему стоит не перед ним, как было до сих пор (желтеющая нива, свежий лес, малиновая слива), а после него, так что именно оно, а не подлежащее, оказывается в рифме; тем самым высокая часть интонационной дуги как бы растягивается, захватывая и определение. С другой стороны, нисхождение менее сильно, чем в первой строфе, потому что в нем находятся не второстепенные члены, а главные — сказуемое с относящимися к нему членами. Как видим, мелодический рисунок второй строфы, действительно, в общем смысле тот же, что и в первой, но снабжен особенностями, сообщающими ее мелодическому движению большую напряженность и удерживающими ее на большей интонационной высоте. В ритмическом отношении эта строфа отличается, прежде всего, появлением пятистопного ямба (строки 1-ая, 3-ья и 4-ая) — это находится, очевидно, в связи с свободным отношением Лермонтова к цезуре и к ямбу вообще. Лермонтов разрушает классический канон ямба ослаблением цезуры и смешением разностопных строк. Интересно, что в пятистопных строках этой строфы классическая цезура после второй стопы встречается только раз (из-под-куста). В первой строке метрическая цезура есть (Когда росой), но синтаксически она настолько ослаблена, что вместо членения на две части (4+6 или 4+7) получается деление на три группы (Когда росой обрызганный душистой, т.-е. $4_1+4_2+3_3$). сходное с ритмическим движением крайних строк начальной строфы (ср. нижние значки). Сходно с ним и движение последней строки этой строфы: „Приветливо кивает головой" (тоже деление на три, т.-е. $4_2+3_1+3_3$). Если начальное „Когда волнуется" примем за особую ритмическую единицу, своего рода стопу (⏑ ⏑ ⏑ ´ ⏑ ⏑), то на ее фоне „Когда росой" и „Приветливо" можем считать ее видоизменениями: первое — усеченной формой (⏑ ⏑ ⏑ ´), а второе — анакрузной вариацией (⏑ ´ ⏑ ⏑). Получается видоизмененное начальное кольцо — тем более,

что в средних строках мы имеем членение на две части („Румяным вечером иль утра в час златой" и „Из-под куста мне лачдыш серебристый"). Таким образом, и в мелодическом, и в ритмическом отношении вторая строфа повторяет движение первой, но с характерными вариациями, делающими это движение более напряженным.

Уже тот факт, что вторая строфа ощущается как повторная вариация первой, заставляет, как мы не раз видели это раньше, встречать третью строфу как новый подъем. Чуткий слушатель может после второй строфы предвидеть, что интонационный кламакс будет завершен именно в третьей, что именно она должна быть апогеем всего построения. И действительно, мы видим в ней совершенно новые членения и соотношения фраз, подготовляющие переход к кадансу. Первая строка—особое предложение с тем порядком слов, который мы имели во второй строке начальной строфы (ср. „И свежий лес шумит при звуке ветерка"—„Когда студеный ключ играет по оврагу"), но с тем важным для интонации отличием, что там все главные члены расположились перед цезурой, так что после нее естественно создавалось нисхождение, а здесь, при наличности сильной цезуры, после нее стоит сказуемое: кроме того, существенно самое положение строки в строфе—первая строка есть зачин, и потому, в интонационной схеме четырехстрочной строфы, она естественно мыслится в восходящем направлении, а вторая (при системе рифм a b a b, как в данном случае) образует, вместе с первой, ритмический период (пол-строфы) и потому естественно клонится к частичному нисхождению. При этом, третья строфа воспринимается на фоне второй, а не первой, и потому появление в первой же строке целого предложения с его главными членами, в естественном для русской речи порядке (студеный ключ играет), ощущается не как повторение, а как нечто новое, непохожее. Это ощущение еще усиливается, когда во второй строке мы не находим целого параллельного предложения, как

было в начале, а видим только начало другого, так что вместо нисхождения видим медленное повышение, которое тормозится при помощи вставки придаточного предложения (И, погружая мысль). Является знакомый нам enjambement—строфа не членится на два симметричных периода (2+2) с нисхождением в конце второй строки (как было в начальной строфе и до некоторой степени во второй), а вступает после первой строки в новое движение (1+3). Наконец—еще одно чрезвычайно важное и характерное отличие этой строфы, назначение которой— быть интонационным апогеем. Мы имеем здесь два предложения, но с одним подлежащим[1]), которое находится в первой строке. В связи с тем, что в периоде такого типа главный носитель интонационной высоты—именно подлежащее, это означает, что во втором предложении этой строфы, занимающем три строки и ясно направленном к сильному повышению, нет интонационной вершины. На самом деле эта вершина есть, но она поручена другому члену предложения, интонационная роль которого подготовлена. Фраза, развернувшаяся на три строки, как бы ищет своей вершины—быть сплошным нисхождением она, по всему своему строю, явно не может, потому что не примыкает к первой (Когда студеный ключ), а наоборот—продолжает и развивает ее. Где же эта вершина? В третьей строке ее нет (Лепечет мне таинственную сагу), потому что ни одно из стоящих в ней слов не может быть выделено как особо важное: но приглагольное дополнение (сагу) порождает от себя другое, приименное (про мирный край), зна-

[1]) Такие предложения обычно считались за одно, „слитное". но Пешковский возражает против этого: „Несколько сказуемых при одном подлежащем („птичка гласу Бога внемлет, встрепенется и поет") мы не считаем слитным предложением, так как, согласно всему, что до сих пор было высказано о сказуемом и сказуемости, должны признать здесь столько предложений, сколько сказуемых. Одно из них, имеющее подлежащее, будет полным („птичка гласу Бога внемлет"), а остальные—неполными, так как замествуют подлежащее из первого („встрепенется", „поет")". (Русский синтаксис, стр. 385)

чительность которого подчеркивается зависящим от него придаточным предложением (откуда мчится он)—вместе с ним оно занимает целую четвертую строку [1]). Здесь и сосредоточен интонационный апогей всей восходящей части стихотворения, после которого наступает каданс. Четвертая строка, вместо частичного нисхождения (как было в первых двух строфах), дает maximum повышения. Попутно можно наблюдать интересную синтаксическую градацию. Четвертая строка начальной строфы занята второстепенными членами, легко допускающими

---

[1]) Особенный интерес приобретает все это, если стать на точку зрения А. М. Пешковского и считать, что в этом стихотворении грамматическое подлежащее играет роль психологического сказуемого, так как на него падает главное ударение (см. „Русский синтаксис", стр. 422—436): „Подлежащее всегда бывает психологическим сказуемым в начале повествования (если только рассказ не ведется в первом лице), когда случайно как-раз важно только, о ком или о чем будет рассказываться: „как шли собирается вещий Олег", „прибежали в избу дети", „белеет парус одинокий" (стр. 432). Вся восходящая часть стихотворения Лермонтова есть „начало повествования", и потому „нива, лес, слива, ландыш, ключ"—психологические сказуемые. В последнем предложении роль психологического сказуемого переходит на дополнение („приглагольное дополнение... чаще всех других членов бывает психологич. сказуемым"—стр. 432), причем оно состоит из приглагольной (сагу) и приименной части (про мирный край). Тут приходится не согласиться с Пешковским, который утверждает, что „приименное дополнение может быть психол. сказуемым только если стоит в родительном падеже („не стая воронов слеталась на груды тлеющих костей... удалых шайка собиралась!"), причем и в этом случае оно не одно служит психол. сказуемым, а сливается с управляющим именем в один цельный образ („стая воронов", „удалых шайка"); в остальных же падежах оно не может совсем быть психол. сказуемым, потому что, притягивая к себе ударение, превращается в приглагольное... В этом сказывается привычка наша ударять на всем приглагольном и соответственно этому все ударенное сознавать как приглагольное" (стр. 432—433). Пешковский не берет тех случаев, где приименное дополнение зависит не от подлежащего (стая воронов), а от приглагольного прямого дополнения, как в данном случае (лепечет сагу про мирный край): здесь приименное дополнение перетягивает на себя то ударение, которое, при иной конструкции (т.-е. не в восходящей части периода), было бы на приглагольном.

нисхождение, и при этом сказуемые этой строфы образованы глаголами, которые не могут иметь прямых дополнений (волнуется, шумит, прячется); в четвертой строке второй строфы, как уже было отмечено, мы находим сказуемое с его косвенным дополнением (кивает головой), благодаря чему нисхождение слабее, чем в первой строфе; наконец, в третьей строфе мы имеем сказуемое с прямым дополнением, которое развивает из себя новое дополнение, являющееся интонационной вершиной предложения—и вот эта-то вершина и помещается в четвертой строке. После нее наступает легкое нисхождение (откуда мчится он), подготовляющее к каданс у. В ритмическом отношении строфа построена так, что первые две строки дают шестистопный ямб с мужскими цезурами, неослабленными синтаксически, а две следующие—пятистопный, причем первая повторяет знакомое нам деление на три группы (Лепечет мне таинственную сагу—т.-е. 4 — 5 — 2), корреспондируя в этом смысле со строкой „Приветливо кивает головой" (характерно, что таким ритмическим движением наделены строки с главными сказуемыми каждой строфы), а вторая представляет собой идеальный пример классического пятистопного ямба, с мужской цезурой после второй стопы и с сильным синтаксическим разделом именно в этом месте, чего прежде не было. Ритмическое движение здесь, в апогейной строке, как бы намеренно принимает строгую форму, результатом которой является замедление, так как ритмическое и синтаксическое членение совершенно совпадают, а предложение закончено в своем интонационном движении (ср. „Когда росой обрызганный душистой", где цезуре мешает инверсия, и „Из-под куста мне ландыш серебристый", где синтаксис не поддерживает цезуры, а предложение стремится к следующей строке, к сказуемому). Размещение шестистопных и пятистопных строк и появление строки с тремя группами не на том месте, где мы привыкли видеть ее по первым строфам, тоже отличает эту строфу от предыдущих.

Каданс разрешает всю эту систему восхождения в три приема, соответствующие трем ступеням подъема. Первые две строки состоят из двух предложений с повторяющимся в начале „тогда", а третья и четвертая, хотя и дают тоже два предложения, но уже не независимые, а связанные между собой в синтаксически-интонационном отношении. Они имеют одно и то же подлежащее („я") и сцеплены характерной антитетической инверсией: „И счастье я могу постигнуть на земле—И в небесах я вижу Бога" (т.-е. bac-cab). Главные ударения естественно падают здесь на второстепенные члены—„на земле" и „в небесах" (психологические сказуемые); благодаря инверсии они оказываются рядом—фраза образует одну интонационную дугу. С другой стороны, в первых двух строках мы видим синтаксически-интонационный параллелизм с одинаковой инверсивной постановкой сказуемых, напоминающей вступительную фразу: „Тогда смиряется души моей тревога, Тогда расходятся морщины на челе" (ср. „Когда волнуется желтеющая нива"), но с той разницей, что здесь его интонационная роль значительнее, потому что оно является и психологическим сказуемым. В этом перемещении сказуемости и тем самым носителя интонационной высоты заключается своеобразный эффект всего периода: „Когда волнуется нива... и лес шумит... и прячется слива... когда ландыш кивает головой... когда ключ играет по оврагу и лепечет сагу про мирный край—тогда смиряется тревога, тогда расходятся морщины, и счастье я могу постигнуть на земле, и в небесах я вижу Бога". Чрезвычайно интересно и ритмическое строение каданса. Первые две строки дают шестистопный ямб и повторяют ритмическое движение начальной строки (возвращение к ней, таким образом, еще более подкрепляется), образуя параллелизм трех групп („Тогда смиряется | души моей | тревога", т.-е. $6_4+4_2+3_2$, и „Тогда расходятся | морщины | на челе, т.-е. $6_4+3_2+3_3$). Третья строка, тоже шестистопная, делится цезурой на две по-

ловины, но синтаксис ослабляет силу цезуры, а четвертая строка — четырехстопная. Таким образом, перебой между шестистопным и пятистопным ямбом разрешается в пользу первого — в этом отношении кадансная строфа тоже сближается со вступительной, как бы возвращаясь, после колебаний, к торжественному ритму зачина, но действие пятистопного ямба не исчезает, а наоборот — подтверждается усечением последней строки. Большое значение имеет и переход от системы перекрестных рифм (a'ba'b) к системе рифм опоясывающих (a'bba'). Переход этот ощущается в третьей строке и придает двум последним строкам завершительный характер (ритмическая инверсия).

Подробный анализ ритма и синтаксиса показывает, что у Лермонтова здесь, действительно, имеется определенная мелодическая система, которая выступает на первый план и держит на себе всю композицию периода, почти не считаясь с фактами смысловыми, которые не поспевают за ней. Получается несовпадение, характерное для Лермонтова. Он борется с классическими схемами, отходит от логического стиля, но не свободен от традиций, не может перейти к чисто-напевному стилю, как это сделал Фет.

В заключение этой главы остановимся еще на одном примере. Мы видели, как разрушает Лермонтов строй классического ямба и как тяготеет к новым ритмическим формам, развивая трехдольные размеры и вводя в лирику приемы балладного стиха. Среди последних его стихотворений есть одно, которое по своему ритмическому строю оказывается исключительно-редким в современной ему поэзии и которое, вместе с тем, обнаруживает тяготение к мелодическим приемам. Это — „Выхожу один я на дорогу“ (1841 г.). Стихотворение написано пятистопным хореем — размером, которым никогда не пользовались ни Пушкин, ни Жуковский. У Тютчева есть одно стихотворение, написанное этим размером („Вот бреду я вдоль большой дороги“), которое датируется 1864 годом и потому не имеет отношения

к вопросу об источниках Лермонтовского стихотворения. У самого Лермонтова имеется, кроме этого, только одно (тоже 1841 г.), написанное пятистопным хореем—„Утес“ (Ночевала тучка золотая), но ритмическое строение его довольно сильно отличается от „Выхожу один я“ и создает иное впечатление. Ритм в стихотворении „Выхожу один я на дорогу“ отличается, во-первых, строгой цезурностью—во всех строках мы имеем мужскую цезуру после второго ударения, которая неизменно поддерживается синтаксисом:

Выхожу | один я на дорогу;
Сквозь туман | кремнистый путь блестит;
Ночь тиха. | пустыня внемлет Богу,
И звезда | с звездою говорит.

В небесах | торжественно и чудно.
Спит земля | в сиянье голубом...
Что же мне | так больно и так трудно?
Жду ль чего? | жалею ли о чем?

Уж не жду | от жизни ничего я,
И не жаль | мне прошлого ничуть;
Я ищу | свободы и покоя;
Я б хотел | забыться и заснуть...

Но не тем | холодным сном могилы...
Я б желал | навеки так заснуть,
Чтоб в груди | дремали жизни силы,
Чтоб дыша | вздымалась тихо грудь;

Чтоб всю ночь, | весь день мой слух лелея,
Про любовь | мне сладкий голос пел;
Надо мной | чтоб вечно зеленея
Темный дуб | склонялся и шумел.

Обращает внимание и полное отсутствие enjambement, которым так смело пользуется Лермонтов в ямбе. В „Утесе“ преобладают слабые цезуры (ночевала, по лазури, но остался, и тихонько) и есть случай сильного enjambement, с синтаксическим разделом (нецезурным) посреди строки:

Но остался влажный след в морщине
Старого утеса. Одиноко
Он стоит...

Кроме того, в стих. „Выхожу“ предцезурная часть каждой строки, благодаря слабому или совсем отсутствующему первому ударению, образует в большинстве случаев как бы анапестический ход (⏑ ⏑ ´ ⏑: выхожу, сквозь туман, и звезда, в небесах и т. д.). Вместе с сильной цезурой после ударения это создает совершенно особое ритмическое впечатление (как бы сочетание анапестической вступительной стопы с трехстопным ямбом, т.-е. ⏑ ⏑ ´ ⏑ ´ ⏑ ´ ⏑). Интересно, что словесные группы в послецезурных частях тяготеют не к ямбическим разделам, а к трехдольности: „один я на дорогу“ ($3_2 + 4_3$)[1]), „с звездою | говорит“ ($3_2 + 3_3$), „в сияньи | голубом“ ($3_2 + 3_3$), „так больно | и так трудно“ ($3_2 + 4_3$). „от жизни | ничего я“ ($3_2 + 4_3$), „свободы | и покоя“ ($3_2 + 4_3$), „забыться | и заснуть“ ($3_2 + 3_3$), „склонялся | и шумел“ ($3_2 + 3_3$). Получается устойчивый ритмический параллелизм, придающий пятистопному хорею совершенно своеобразную характеристику.

Все эти ритмические факты связаны с мелодическими. Тяготение к образованию трехдольных групп подсказано, повидимому, желанием сообщить хорею большую напевность. Для мелодического впечатления очень важно и то, что каждая строка образует здесь целое предложение, результатом чего является напевная монотония с естественным повышением к третьей строке и нисхождением на четвертой. Но интересно, что такое построение мы находим только в первой и третьей строфе, которые и корреспондируют друг с другом, как мелодические повторения. Вторая строфа развивает в последних двух строках вопросительную интонацию напевного типа, с характерным и хорошо знакомым нам рисунком (Что же мне...? Жду ль... жалею ли...?). Примыкая к первой и заканчиваясь этими вопросами, вторая строфа образует частичный каданс, сильную

---

[1]) Знак 4_3 ритмически тожествен знаку 3_3, потому что лишняя единица получается только благодаря женской рифме.

композиционную паузу. В третьей строфе движение, как мы уже видели, возобновляется. Естественно ожидать, что в четвертой начнется подготовка каданса. И действительно — мы имеем, во-первых, новое членение строфы: вторая строка не отделена от следующих, как было до сих пор, — она переходит в придаточное предложение (Я б желал навеки т а к заснуть, ч т о б...). Кроме того, самая строфа не замыкается в себе, а переходит в следующую, продолжая ту же фразу:

Я б желал навеки так заснуть,
Ч т о б в груди дремали жизни силы,
Ч т о б дыша вздымалась тихо грудь;

Ч т о б всю ночь, весь день мой слух лелея,
Про любовь мне сладкий голос пел:
Надо мной ч т о б, вечно зеленея,
Темный дуб склонялся и шумел.

Мы имеем характерное нарастание к концу, сливающее две строфы в одно синтаксическое и мелодическое движение—знакомый нам прием. Обратим внимание и на то, что в последней строфе предложения занимают уже по две строки — это подготовлено предыдущей строфой Получается развернутый мелодический каданс. Интересно и размещение повторяющихся союзов „чтоб": сначала они идут подряд и стоят в начале строк, напрягая интонацию. Апогей этого подъема оказывается на первой строке последней строфы и подчеркнут повторением (Чтоб в с ю ночь, в е с ь день мой слух лелея) — после него наступает нисхождение, которое и отмечено постановкой союза после дополнения. внутри строки. Считая две последние строфы за одно движение, мы имеем парную композицию (2 + 2), с частичным кадансом (подготовительным) в конце второй строфы и с развернутым на целую пятую строфу заключительным кадансом. В этом смысле неслучайным кажется мне именно ч е т в е р н о е „чтоб"—это относится к тому же явлению математических пропорций, о котором говорилось выше. В ритмическом отношении эти две строфы тоже выделены. Ритмический параллелизм, о котором говорилось выше,

здесь отсутствует. Мы уже не имеем в послецезурной части трехдольных образований типа $3_2 — 3_2$; вместо двух ударений имеем три: „холодным сном могилы", „навеки так заснуть", „дремали жизни силы", „вздымалась тихо грудь", „весь день мой слух лелея", „мне сладкий голос пел", т.-е. типы $3_2 + 2_1 + 1$, $3_2 + 1 + 2_2$ и $2_2 + 2_2 - 2_2$. Только в конце последней строфы — возвращение прежнего членения: „чтоб вечно зеленея" ($3_2 — 4_3$) и „склонялся и шумел" ($3_2 — 3_2$). Ритмическое изменение находится, очевидно, в связи с изменением мелодии.

В поэзии Пушкина мы наблюдали постепенный отход от мелодических приемов — отход от линии Жуковского. У Тютчева—сложное сочетание традиций, с преимущественным вниманием к эвфонии и ритму и с тенденцией к ораторской речи. У Лермонтова, остающегося на большой дороге русской поэзии, — разрушение Пушкинского канона, тяготение к новым ритмическим формам и к мелодическим построениям, но осложненное его связью с прошлым. Отсюда — характерное для него смешение жанров и стилей, и в конце-концов—переход к строгой прозе. В области мелодики мы не видели особенно-новых приемов, кроме построения музыкального периода. Это и типично для эпохи 30—40 годов. Дальше выступают, с одной стороны, Некрасов, с другой Фет. Некрасов ликвидирует интимную лирику и отходит от всех ее традиционных форм; мелодика его „народных" стихотворений слишком специфична и не дает интересного материала для общего вопроса — это тема для особого исследования. Фет, наоборот, обостряет мелодические тенденции и создает те формы, которые развились дальше в поэзии Бальмонта, Блока и др. Анализ его поэзии дает примеры новых мелодических приемов.

IV

Фет.

1.

О „музыкальности" Фетовского стиха неизменно говорили и говорят все. Страхов писал в 1889 году: „Стих Фета имеет волшебную музыкальность и притом постоянно разнообразную..... по богатству мелодий никто с ним не может равняться". О стихотворении „Измучен жизнью, коварством надежды" Страхов говорит, что оно „очень своеобразно по мелодии. Отчасти своеобразие это зависит от размера, которого, кажется, еще никто не употреблял". По последнему замечанию видно, что под „мелодией" Страхов разумеет именно ритмико-интонационные особенности, а не эвфонию—напевность в точном смысле этого слова, а не звучность вообще.

Ко времени выступления Фета русская лирика строгого стиля, так или иначе связанная с традициями XVIII-века, исчерпала все свои возможности. Русской поэзии предстояло отойти от „высокого" канона, созданного предшественниками. Равновесие Пушкинской эпохи нарушилось. Явился „звучный" Бенедиктов—фигура столь же характерная для 40-ых годов, как Игорь Северянин для нашего времени. Жуковский, на старости лет, с увлечением декламирует его стихи; юный Фет вместе с Аполлоном Григорьевым целый вечер „с упоением завывают" при его чтении: „Этот почище Пушкина-то будет"—так говорит улица устами книгопродавца. Появляется и Некрасов, столь же необходимый для этой эпохи, как Маяковский—для нашей. Бенедиктова скоро

забывают, а Некрасов становится властителем поэзии. Но рядом с ним, в стороне от журнального шума, вырастает Фет—одна тенденция порождает, по закону исторической диалектики, другую, ей противоположную. Некрасов прекрасно чувствовал это, когда в двух строчках определил весь момент:

Как птица распевает Фет,
Стихи печатает Некрасов.

Некрасов вводит в поэзию грубую злободневность, изгоняет традиционные темы интимной лирики, превращает поэзию в фельетон, в сатиру. Его удары направлены против „высоких" шаблонов старой лирики, против той лексики, на которой сам он воспитался („Мечты и звуки" 1840 г.):

Еще стыдней в годину горя
Красу долин, небес и моря
И ласки милой воспевать.

Он обновляет язык, вводя народную речь с ее диалектизмами, усиливает сюжетную сторону, отказывается от классических размеров, сообщает рифме каламбурный характер. Его поэзия куплетна, шансонетна, рассчитана на толпу, на улицу.

Фет действует иначе. Он замыкается в кругу самых „банальных" тем—тех самых, против которых так ополчился Некрасов, но сообщает стиху эмоциональную напевность, которой русская поэзия еще не знала. Некрасов ориентируется на газетную прозу и на шансонетку, Фет—на лирический романс цыганского типа. Они, при всей своей противоположности, сходятся в том, что оба ищут где-то внизу, за пределами „высокого" искусства, источников для обновления поэзии. Фет отступает от канона говорной лирики Пушкинского типа. Он не обращает особого внимания на обновление лексики—его интересует самая фраза, как интонационное целое. Поэзия Фета развивается не на словесной, а на романсной основе. Некрасов делает строфу куплетом; Фет, вообще, преодолевает строфику, развивая целые стихо-

творения на движении одной фразы или сливая строфы в один период.

Неслучайна связь Фета с культурой цыганского романса, столь характерной для Москвы 40-ых и 50-ых годов. Его друг, Аполлон Григорьев, путешествующий по Москве с гитарой в руках и распевающий в компании друзей свою „Цыганскую венгерку",—фигура необычайно типичная для этой эпохи. По словам Фета он „певал по целым вечерам, время от времени освежаясь новым стаканом чаю, а затем, нередко около полуночи, уносил домой пешком свою гитару" [1]). Московские трактиры, литературные кофейни и погребки оглашаются звуками цыганского пения. Т. И. Филиппов известен как неподражаемый исполнитель, соперничающий с профессионалами. Здесь, в этой атмосфере цыганского пения под гитару, определялись и укреплялись поэтические тенденции Фета. Недаром он с таким восторгом слушал „Мой костер в тумане светит" Полонского [2]). От Фета и Полонского линия эта идет, через Апухтина, к Блоку— „канонизатору цыганского романса" (Виктор Шкловский).

Конечно, цыганским романсом не исчерпывается вся поэзия Фета, как не исчерпывается им и поэзия Блока, но основная, преобладающая тенденция, **доминанта** его лирики определяется этой связью. Недаром Фет вошел в музыку гораздо скорее и легче, чем в поэзию, где долго оставался непризнанным. Мы должны заранее ожидать, что именно в области синтаксиса и композиции найдем у Фета какие-то особые приемы, сообщающие стиху напевный характер. Исходя из всего вышесказанного, мы можем предвидеть, что роль вопросительных или восклицательных интонаций не должна быть у Фета особенно значительной—это слишком слабый и малоспецифический прием для его поэтических тенденций. Интонации Фета должны быть окрашены повышенной эмоцией. Интонационная эмфаза должна быть главным его синтаксическим приемом.

---

[1]) „Мои воспоминания". I, 193.

[2]) „Ранние годы моей жизни", стр. 155.

И действительно—для Фета характерно введение эмфатической интонации, которой нельзя наблюдать, например, в стихах Пушкина. Если Фет и пользуется вопросительными и восклицательными конструкциями, то не так, как Жуковский или Тютчев. Он так размещает и так разнообразит их на протяжении стихотворения, что они меняются в своем интонационном значении и получают особую эмфатическую силу. Помимо этого Фет вводит обильные лирические повторения, так что целые стихотворения строятся часто на одной анафоре, развивает длинные музыкальные периоды, непрерывно нарастающие к концу, и т. д. Логическая связь фраз у него ослаблена—вместо этого мы находим сцепление при помощи эмфатических „и" (ср. вышеприведенное стихотворение „Когда мечтательно я предан тишине"). Все это делает синтаксис Фета совершенно своеобразным — недаром его упрекали в „небрежности". Характерно суждение В. В. Никольского: „Стих его изумительно музыкален, выразителен, образен, но небрежен и невыдержан до крайности. Синтаксис его—что-то совершенно невероятное" [1]).

Начнем с более простых, более традиционных вещей. Интересный пример вопросительной мелодизации, проведенной через всю пьесу, находим мы в стихотворении „Последний звук умолк в лесу глухом". Оно состоит из четырех строф пятистопного ямба, причем на нечетных местах стоят мужские рифмы, а на четных—женские (ab′ab′). Каждая строфа резко членится этим на два ритмических периода, с сильной ритмической паузой после каждой второй строки. Но строфы не отделены друг от друга, как в стансах, а вступают в ясные мелодические связи, так что стихотворение членится не по ритмическим признакам, а по мелодическим.

Последний звук умолк в лесу глухом,
Последний луч погаснул за горою,—

---

[1]) „Основные элементы лирики Фета". Полн. собр. стих. Фета изд. Маркса, т. I.

О с к о р о л и в безмолвии ночном,
Прекрасный друг, увижусь я с тобою?

О с к о р о л и младенческая речь
В испуг мое изменит ожиданье
О с к о р о л и к груди моей прилечь
Ты поспешишь, в с я трепет, в с я желанье?

Скользит туман прозрачный над рекой,
Как твой покров свиваясь и белея...
Час фей настал! У в и ж у с ь л и с тобой
Я в царстве ф е й, мечтательная ф е я?

И л ь заодно с тобой и ночь и мгла
Меня томят и нежат в заблужденьи?
И л ь эта страсть больная солгала,
И жар ночной потухнет в песнопеньи?

Нам очень знакома по Жуковскому эта система «ли—иль», но вместе с тем мы ощущаем какие-то новые мелодические эффекты, не связанные с вопросительной интонацией самой по себе. Дело в том, что здесь вопросительная интонация эмфатически подготовляется и потому получает особое мелодическое значение. Две первые строфы образуют одно мелодическое целое. Мы имеем две вступительные фразы с анафорой и параллелизмом: «п о с л е д н и й звук умолк в лесу глухом (abcd)—п о с л е д н и й луч погаснул за горою» (abcd) [1]). Интонационно-синтаксический параллелизм этих строк подкреплен звуковым и ритмическим параллелизмом. Гласные образуют ясную гармоническую систему: звук—луч, глухом—горою. При этом в первой строке—полный параллелизм гласных: «звȕк умȍлк | в лесȕ глухȏм» (группа «ȕ—у—ȏ»). Тут же изысканный повтор: (у) л (о) лк—л (у) х (о) м, т. е. млк—глхм. Все это сообщает вступительным строкам сильную музыкальную окраску, подготовляющую к дальнейшему развитию. В ритмическом отношении интересно, что в обеих стро-

[1]) Ср. в «Вечере» Жуковского: «П о с л е д н и й луч зари на башнях умирает. П о с л е д н я я в реке блестящая струя С потухшим небом угасает», но с характерной для медитативной элегии инверсией.

ках имеется сильная цезура после второй стопы, но в последезурной части первой из них мы видим полную метрическую схему (ямбичны даже самые слова—умолк, в лесу, глухом), а во второй является пиррихий (погаснул за горою, т. е. ⏑ ⏑⏑⏑ ⏑), благодаря которому нарушается ровность ударений, и строка тяготеет к членению на три группы: «последний луч | погаснул | за горою». Этим, с одной стороны, создается интонационное напряжение, подготовляющее переход к эмфазе, а с другой—подготовляется переход к ритмическому членению на три группы без мужской цезуры, которое мы наблюдаем дальше («О скоро ли | в безмолвии | ночном», т. е. $4_1 + 4_1 - 2_1$) [1]. После этих вступительных строк является вопросительная фраза, занимающая две строки. Строфа закончена, но следующая не является самостоятельной единицей, а примыкает к первой, продолжая ту же вопросительную систему—с той же анафорой и с той же амплитудой, так что обе строфы сливаются в одно целое: $[(1 + 1 + 2) + (2 + 2)]$. Это—одно мелодическое движение, в котором резко чувствуется соотношение д в у х вступительных фраз, занимающих по одной строке, и т р е х следующих, занимающих по две: «Последний звук... Последний луч... О скоро ли... О скоро ли... О скоро ли...» $(2 - 3)$. Первые фразы подготовляют вопросительную эмфазу, которая развивается при помощи трех анафор. Отметим еще, что эти 5 акцентов располагаются так, что первое «О скоро ли» находится между двумя параллелями («Последний—последний» в первой строфе и «О скоро ли—О скоро ли» во второй), из которых первая подготовляет интонационную эмфазу, а вторая развивает ее в мелодический рисунок. Третий акцент оказывается центральным, образующим, так что система $(2 - 3)$ может быть разложена на: $[(1 + 1) + 1 + (1 + 1)]$. Получается совершенно определенная мелодическая фигура, основанная на симметрии.

---

[1] Ср. дальше: «О скоро ли младенческая речь» $(4_2 + 5_2 - 1)$, «О скоро ли к груди моей прилечь» $(4_2 + 4_2 + 2_2)$.

Интересно при этом самое строение вопросительных фраз. Интонационное движение в каждой из них замедляется, так что нисхождение наступает только в конце. Этот прием сообщает интонации эмфатический характер. В первой фразе—инверсивная постановка членов предложения, причем подлежащее со сказуемым (увижусь я) поставлены в конце второй строки и отделены от вопросительного «О скоро ли» другими членами. Во второй—мы имеем сначала только вопросительное «О скоро ли»—подлежащее с его определением (младенческая речь), а затем—сильную инверсию (в испуг мое изменит ожиданье), которой осложняется синтаксис, но достигается эмфатическое торможение. В третьей—опять подлежащее со сказуемым (ты поспешишь) отделены от вопросительного «О скоро ли», а сверх того мы имеем довольно резкий enjambement (прилечь—ты поспешишь), после которого являются обособленные члены предложения, дающие новые интонационные акценты, особенно ощутимые благодаря эмфатическому повторению (в с я трепет, в с я желанье). Первое «вся» стоит на ритмически-слабом месте и потому особенно ощущается его интонационное действие. Фраза получает характер полукаданса.

Далее следует естественно-ожидаемая реприза. Мы возвращаемся к начальному строю: «Последний звук умолк в лесу глухом—Скользит туман прозрачный над рекой». Однако, инверсивность, ощущаемая на фоне первых фраз, готовит нас к эмфатическим вариациям. Здесь—очень характерный случай инверсии, который можно изобразить так:

a b c d (Прозрачный туман скользит над рекой)

×

c b a d (Скользит туман прозрачный над рекой).

И действительно—вместо двух самостоятельных предложений, скрепленных анафорой и параллелизмом, мы имеем одно сложное, придаточная часть которого и занимает вторую строку. Является несовпадение—симме-

трия нарушается. Вместо интонационного напряжения, которым в первой строфе подготовляется переход к вопросительной эмфазе, здесь—ослабление и сильная ритмико-мелодическая пауза. Но ослабление это вводится только для того, чтобы придать еще больше эмфатической силы возвращению той же вопросительной интонации.

Это достигается характерным для Фета внезапным восклицанием (Час фей настал!), благодаря которому начальная часть вопроса оказывается смещенной на середину строки, вследствие чего сокращается интонационная амплитуда. Являющееся результатом этого смещения эмфатическое усиление еще подчеркивается тем, что вместо первоначальной формы («О скоро ли в безмолвии ночном, прекрасный друг, увижусь я с тобою») мы имеем форму, явно возвращающую нас к первой, но уже без особого вопросительного слова, ослабляющего интонационное значение глагола, и в обратной постановке: «Увижусь ли с тобой я в царстве фей, мечтательная фея?» Сопоставим эти фразы:

1) (О скоро ли) в безмолвии ночном (a)
Прекрасный друг (b), увижусь я (c) с тобою (d)?
2) (Час фей настал!) Увижусь ли (c) с тобой (d)
Я в царстве фей (a), мечтательная фея (b)?

Получаем новую характерную фигуру эмфатической инверсии:

Таким образом, стихотворение замыкается этой фразой в интонационное кольцо. С другой стороны, повторением слова «фея» фраза эта корреспондирует с концом второй строфы (вся трепет, вся желанье). Здесь сгущена вся вопросительно-эмфатическая система предыдущих строф.

Но именно потому стихотворение не обрывается на этой репризе. Система интонационных акцентов отмеченная в первых двух строфах, требует разрешения. После второй строфы можно с уверенностью утверждать необходимость еще д в у х строф. Получается нечто аналогичное закону восьми тактов для обыкновенной музыкальной мелодии. В основе композиции мы чувствуем принцип парности. Реприза должна относиться не к одной первой строфе, а к обеим, как образующим одно мелодическое целое. Отмеченная там симметрия должна откликнуться здесь. Мы, действительно, имеем четвертую строфу, членение которой (2—2), осуществленное при помощи анафор «иль-иль», возвращает нас ко второй строфе и как бы исправляет смещение, отмеченное в третьей строфе. Кольцо оказывается ложным—им преодолена механичность репризы. В сущности говоря, вторая половина стихотворения есть реприза—это сказывается и в повторении тех же пяти акцентов, при чем третий (Увижусь ли) является опять центральным. Но произведенными в третьей строфе вариациями реприза эта затушевана—и четвертая строфа, которая, по формальному своему значению, должна просто примыкать к третьей, получает характер особого каданса, отделенного от всех предыдущих строф. Впечатление это усиливается благодаря переходу от нисходящей формы к восходящей. Мы видим мелодическое преодоление ритмической инерции, требующей двух повторных строф. Вместо простой двухчастной формы мы получаем форму более свободную—форму, которую и можно условно назвать романсной.

Остановимся еще на одном вопросительном стихотворении Фета: „Почему, как сидишь озаренной". Перед нами — опять пример того, как Фет, при помощи эмфатического нарастания, сообщает вопросительной интонации особую мелодическую выразительность. Все стихотворение строится на анафорах вопросительного члена. Первая строфа представляет собой одну фразу, членение которой совершенно совпадает с ритмическим

членением строфы. Характерные для трехстопного анапеста сильные междустрочные паузы требуют четкого синтаксического расчленения.

Почему, как сидишь озаренной,
Над работой пробор наклоня,
Мне сдается, что круг благовонный
Все к тебе приближает меня?

Интересно, что в этой строфе анапестическое движение дается в чрезвычайно четкой форме. Первая строка состоит из анапестических слов ($3_3 + 3_3 - 3_3$); в двух следующих, совершенно одинаковых по словоразделам ($4_3 + 2_2 - 3_3$), ритмический раздел между первой и второй стопами нарушен, но вторая, в трехстопном анапесте обладающая наибольшим ритмическим весом, отделена от третьей словами типа 2_2 (пробор, круг); в четвертой строке нарушено и это, причем мы имеем, сверх того, эмфатическое ударение на „все“ и ослабленное ритмическое ударение на „тебе“, чем преодолевается анапестический характер первой стопы. Ритмическая четкость, оказывается, постепенно затушевывается. В следующих строфах слова типа 3_3 совершенно исчезают (за исключением самого вопросительного члена „почему“): ритмическая четкость, свойственная балладному строю [1]), здесь преодолевается для того, чтобы усилить роль интонации. Вместе с нарастанием эмфазы увеличивается свобода в обращении с анапестом.

Вторая строфа состоит из двух фраз с естественным для четырехстопной строфы расположением анафорических „почему“ ($2 + 2$):

Почему у светлой речи значенья
Я с таким затрудненьем ищу?
Почему и простые реченья
Словно темную тайну шепчу?

[1]) Ср. у Жуковского: „И покрыт он щитом; и топор за седлом Укреплен двадцати-фунтовой... Я собак привяжу, часовых уложу... И трава не слышна под ногой... И кипел, и горел, и сверкал... И палаш боевой на цепи золотой“ и т. д. („Замок Смальгольм“).

Вместо конденсанции вопросов в начальной строфе и их разрешения в дальнейших, как это было у Жуковского, мы видим здесь постепенное их нагнетание. Именно поэтому мы должны ожидать, что дальше найдем не репризу, а эмфатическое нарастание, которое и послужит кадансом. На фоне первой строфы резко выделяется своей интонационной силой третье „почему". Перед нами — не законченное мелодическое движение, которое потребует репризы, а подъем. Третья строфа, продолжая это движение, должна победить вторую и, образовав третью ступень подъема, послужить кадансом. Действительно она построена на тех же двух „почему", но в последней фразе вводится эмфатическое повышение на ритмически-слабом месте, благодаря чему интонация не просто опускается от вопросительного члена к концу (нисходящее движение), а образует новый патетический выгиб, который и знаменует собой каданс.

Почему — как горячее жало
Чуть заметно впивается в грудь?
Почему мне так воздуха мало,
Что хотел бы глубоко вздохнуть?

Этим „так, что" разрушается интонационный параллелизм, установленный предыдущей строфой. Стихотворение достигает апогея, на котором и обрывается. Мы увидим ниже большое количество таких примеров, обнаруживающих тенденцию Фета к построению форм непрерывного интонационного нарастания, апогей которого и служит кадансом [1]).

Мы имеем пример четырехстрофной композиции с преодолением механической репризы и пример компози-

[1]) Интересно, что в музыке, по словам Б. В. Асафьева (Игоря Глебова), поделившегося со мною своими наблюдениями, такая форма остается до сих пор недостигнутым идеалом. Музыкальная архитектоника, по математической природе своей, настолько строга, что реприза оказывается обязательной (сонатная форма). Скрябин стремился преодолеть этот схематизм („Поэма экстаза"), но с чисто-музыкальной точки зрения приемы его остались недостаточно мотивированными и производят впечатление импровизационной свободы.

ции трехстрофной совсем без репризы. Трехстрофная композиция разных типов вообще очень характерна для лирики Фета. По подсчету оказывается, что 529 его строфических стихотворений располагаются так:

2 строфы — 108
3 „ — 222
4 „ — 112
5 строф — 46
6 „ — 25
7 „ — 7
8 строф и больше — 9

Среди трехстрофных особенно часто встречается композиция типа $(1 + 2)$, где первая строфа образует самостоятельную фразу, а следующие две соединены при помощи enjambement. Этим способом тоже преодолевается реприза — форма получает гораздо более свободный вид, причем каданс тоже является апогеем мелодического нарастания. Таково, например, стихотворение „Когда читала ты", построенное тоже на эмфатическом развитии вопросительной интонации:

Когда читала ты мучительные строки [1],
Где сердца звучный пыл сиянье льет кругом
И страсти роковой взымаются потоки, —
Не вспомнила ль о чем?

Я верить не хочу! Когда в степи как диво,
В полночной темноте безвременно горя,
Вдали перед тобой прозрачно и красиво
Вставала вдруг заря,

И в эту красоту невольно взор тянуло,
В тот величавый блеск за темный весь предел, —
Уж ель ничто тебе в то время не шепнуло:
„Там человек сгорел!"

Получается характерное для Фета несовпадение строфики с мелодикой, свидетельствующее о доминировании

[1] Интересно, что эта вступительная строка ритмически совершенно совпадает со вступительной Лермонтовской — „Когда волнуется желтеющая нива" $(6_4 + 5_2 + 2_1)$.

наивного начала над ритмо-пластическим. Несовпадение это здесь особенно ощущается благодаря укороченным четвертым строкам, которые образуют резкие ритмические границы между строфами и тем самым препятствуют образованию строфического enjambement. Появление несмотря на это enjambement воспринимается как прием почти полемический, направленный против законов классической строфики.

В первой строфе мы имеем тоже характерное несовпадение интонации с ритмическим членением: строфа типа a'ba'b синтаксически распадается не по типу 2+2, а по типу 3—1. Получается торможение интонации при помощи второго придаточного предложения, захватывающего третью строку. Далее мы ожидаем репризы—и она действительно есть, но перед ее появлением мы имеем характерный восклицательный перебой („Я верить не хочу!"), сходный с тем, который был в стихотворении „Последний звук" („Час фей настал! Увижусь ли с тобой"). Здесь, как и там, этим восклицанием преодолевается механическая инерция: новое „когда", смещенное на середину строки, получает новую эмфатическую силу и благодаря этому имеет характер не простого повторения, а заново нарастающего и побеждающего своей эмфазой периода. Намеченное там торможение развивается здесь так, что фраза, при помощи придаточных предложений и приложений („В тот величавый блеск"), захватывает две строфы, так что корреспондирующее с „Не вспомнила ль" патетическое „Ужель" оказывается только в третьей строке второй из них. В основе композиции оказывается не простое нарастание, как было выше, а имитация с удвоением интонационной амплитуды, мотивированным эмфазой.

Трехстрофная композиция того же типа (1+2), но с иным мелодическим рисунком (без имитации)—в стихотворении „Когда мечты мои за гранью прошлых дней". Оно состоит из двух фраз: первая дается в четкой синтаксической форме и, укладываясь в пределах начальной строфы, совершенно совпадает с ее ритмическим

членением; вторая разрастается и, нарушая строфический принцип, захватывает две строфы:

Когда мои мечты за гранью прошлых дней
Найдут тебя опять за дымкою туманной,
Я плачу сладостно, как первый пудей
На рубеже земли обетованной.

Не жаль мне детских игр, не жаль мне тихих снов,
Тобой так сладостно и больно возмущенных
В те дни, как постигал я первую любовь
По бунту чувств неугомонных,

По сжатию руки, по отблеску очей,
Сопровождаемых то вздохами, то смехом,
По ропоту простых, незначащих речей,
Лишь нам звучавших страсти эхом.

Интонационный enjambement, который видим мы здесь при переходе от второй строфы к третьей, подготовлен при помощи enjambement периода во второй строфе (возмущенных—в те дни). Получается опять несовпадение строфики с мелодикой, которое выступает особенно резко на фоне строгой начальной строфы. Как и в предыдущем примере, укороченные четвертые строки усиливают эту резкость. Интересно, что в первой строфе эта укороченная строка—пятистопная, а в остальных—четырехстопная. Это, повидимому, связано с преодолением первой строфы, как ритмического тезиса, и с ускорением темпа.

Интересно еще, что две последние строфы объединены ритмико-синтаксическим параллелизмом, выражающимся не только в повторениях формы „по бунту чувств", но и в общем построении. В первой строке второй строфы мы имеем полный параллелизм образующих ее половин („Не жаль мне детских игр, не жаль мне тихих снов"), с сильной цезурой между ними; ему отвечает такой же параллелизм в первой строке третьей строфы („По сжатию руки, по отблеску очей"). Вторая строка второй строфы образует придаточное предложение (возмущенных), а в ритмическом отношении контрастирует с первой, распадаясь не на половины, а на три

группы по типу $6_4 + 3_2 + 4_3$: вторая строка третьей строфы образует аналогичное придаточное предложение (сопровождаемых), в котором. на фоне его первообраза, ощущается перестановка (причастие „сопровождаемых“— впереди, а за ним—удвоения „так сладостно и больно“). В ритмическом отношении строка эта тоже аналогична и воспринимается как повторение ($6_4 + 4_2 + 3_2$). Если мы примем во внимание. что enjambement периода во второй строфе нарушает нормальную для такой строфы интонационную линию, выполненную начальной строфой, то окажется, что в интонационном отношении две эти строфы образуют одну—так, что первые две строки образуют один стих, вторые две—другой, третьи две—третий и четвертые две—четвертый. Ритмический период образуется здесь не первыми двумя строками, как было в начальной строфе, а всей строфой. Это поддерживается размещением рифм (не a′ba′b, а наоборот—ab′ab′), благодаря которому между первой и второй строками нет прибавочных к ямбу слогов, заставляющих делать паузу.

Сходный с этим пример—в стихотворении „Светил нам день“, где мы имеем тоже две фразы, из которых первая, как интонационный тезис, выполняется начальной строфой, а вторая охватывает следующие две, образуя интонационный enjambement. Система рифм— та же:

Светил нам день, будя огонь в крови;
Прекрасная, восторгов ты искала
И о своей несбыточной любви
Младенчески мне тайны поверяла...

Как мог, слепец, я не видать тогда,
Что жизни ночь над нами лишь сгустится,
Твоя душа, красы твоей звезда,
Передо мной умчавшись загорится,

И, разлучась навеки, мы поймем,
Что счастья взрыв мы промолчали оба,
И что вздыхать обоим нам по нем,
Хоть будем врозь стоять у гроба!

Две последние строфы дают развернутую эмфазой восклицательную интонацию, которая развивается на фоне первой, тоже окрашенной эмфазой, „цыганской“ строфы. Начальное „и“ третьей строфы корреспондирует с „и“ третьей строки, „прекрасная“ второй строки— с „красы твоей звезда“ седьмой. Мы имеем скрытую имитацию.

Фет избегает механической репризы, но иногда дает ее в виде неожиданного каданса, пользуясь тем же интонационным enjambement строфы. Интересный пример такого приема—в стихотворении „На водах Гвадалквивира“. Здесь—тоже три строфы, и тоже вторая строфа сливается с началом третьей: но нарастание внезапно прерывается в середине этой строфы возвращением начальных строк. Мы имеем смещенную, неожиданную репризу.

На водах Гвадалквивира
Месяц длинной полосой
От незримых уст зефира
Влага блещет чешуей.

Все уснуло,—лишь мгновенный
Мерцает луч во тьме окна,
Да гитарой отдаленной
Тишина потрясена,

Да звезда с высот эфира
Раскатилася дугой...
На водах Гвадалквивира
Месяц длинной полосой.

Здесь — характерные для Фета чисто-музыкальные, „романсные“ приемы. Независимо от той или другой манеры чтения, мы имеем здесь crescendo, которое начинается после „Все уснуло“ и прерывается резким возвращением к начальному piano. Кроме того—мы имеем замедление темпа, которое выражается в учащении пэонических строк типа „Тишина потрясена“. Смещением репризы с начальной части строфы в заключительную достигается эффект обратного интонационного движения,

которым стихотворение и замыкается. Реприза введена именно тогда, когда она менее всего ожидается.

Чрезвычайно сходно с этим строение „Романса", тоже трехстрофного. Интонационный enjambement второй строфы подготовлен здесь тем, что ее синтаксическое членение не совпадает с метрическим: вместо (2+2) мы видим (1+3), так что вторая строка начинает собой подъем.

Я тебе ничего не скажу,
Я тебя не встревожу ничуть
И о том, что я молча твержу,
Не решусь ни за что намекнуть.

Целый день спят ночные цветы,
Но лишь солнце за рощу зайдет,
Раскрываются тихо листы,
И я слышу, как сердце цветет...

И в больную, усталую грудь
Веет влагой ночной... Я брожу...
Я тебя не встревожу ничуть,
Я тебе ничего не скажу!

Замедление темпа, приводящее к репризе, здесь особенно подчеркнуто синтаксическими паузами в последней строфе. Начальные строки смещены во вторую половину строфы и при этом переставлены, что придает стихотворению вид совершенно замкнутой мелодии.

Формой кольца или, вернее, рамки Фет, большею частью, пользуется как приемом мелодическим — реприза получает характер музыкальный, а не логический (как, напр., в стихотворении Пушкина „Не пой, красавица, при мне" [1]), где эффект повторения начальной строфы

[1]) В. Жирмунский („Композиция лирических стихотворений", стр. 66) сопоставляет это стихотворение Пушкина с „Фантазией" Фета, находя их сходными (композиционное кольцо). Однако, самое понятие „композиции" требует, чтобы во внимание были приняты не только начало и конец, но и все движение между ними. „Кольцо" в точном смысле этого термина получается только тогда, когда стихотворение представляет собой сочетание двух противоположных движений, из которых одно идет от первой строфы, развивая или дополняя ее, а другое подготовляет к ее возвращению. Необходима

в конце заключается в новой логической окраске ее частей при полном внешнем тожестве). Поэтому репризе часто предшествует строфический enjambement, эмфатически напрягающий систему нарастания. В четырехстрофном стихотворении „Как богат я в безумных стихах" мы не имеем той резкой неожиданности, которую видели в предыдущем примере, но имеем такой же enjambement и такое же смещение репризы:

Как богат я в безумных стихах!
Этот блеск мне отраден и нужен,—
Все алмазы мои в небесах.
Все росинки под ними жемчужин [1].

Выходи, красота, не робей!
Звуки есть, дорогие есть краски,—
Это я все, поэт-чародей,
Расточу за мгновение ласки.

Но когда ты приколешь цветок
Шаловливо иль с думкой лукавой,
И, как в дымке, твой кроткий зрачок
Загорится сердечной отравой,

И падет молодого стыда
Чуть ланиты овеет зарею,—
О, как беден, как жалок тогда,
Как беспомощен я пред тобою!

симметрия этих двух половин—вторая как бы отражает первую в зеркале. Именно так построено Пушкинское стихотворение. У Фета—не кольцо, а рамка—совсем иной композиционный тип. Требование двух движений и симметрии отпадает. „Фантазия" Фета состоит из 8 строф (а в первоначальном тексте, как указал мне Ю. А. Никольский, из 9), которые не образуют никакой симметрии движений,—мы имеем типичное для него мелодическое построение с нарастанием эмфатической интонации, которое сменяется кадансом-репризой. Эти два примера (как и вообще—поэзию Пушкина и Фета) следует не сопоставлять, а противопоставлять, как образцы совершенно различных композиций—не только потому, что они принадлежат к разным стилям, но и потому, что это разные композиционные формы.

[1]) Характерный для Фета инверсивный синтаксис.

Стихотворение начинается с эмфатического восклицания, после которого следует постепенное нисхождение. Вторая строфа в ослабленной форме повторяет интонационный рисунок первой. Обе вместе образуют постепенное нисхождение: восклицание пятой строки наделено меньшей эмфазой, чем восклицание первой: „это я все" слабее, чем „все алмазы мои". Можно a priori ожидать, что за этим ослаблением и нисхождением интонации последует усиление и восхождение, причем повторность мелодического рисунка, осуществленная в первых двух строфах, должна быть уравновешена этим восхождением (закон музыкального периода). Мы ожидаем именно д в у х строф, на пространстве которых и должно быть выполнено это уравновешение. Интересно, что в метрическом отношении оно, действительно, выполняется, но в мелодическом отношении мы имеем перевес эмфазы, который достигается развитием придаточной части этого нового предложения („Но когда...") за пределы строфы: сильное „и" последней строфы (не простое соединительное) сообщает всему нарастанию такое напряжение, что реприза не просто возвращает нас к началу, а преодолевает, побеждает его своей эмфазой. Это подчеркнуто контрастом самого смысла. Выше мы имели образцы трехстрофной композиции типа (1+2); здесь— характерный для Фета пример четырехстрофной композиции, которая слагается не из четырех моментов, а из трех, по типу [(1+1)+2].

Отметим еще симметрию эмфатических акцентов, которой объясняется формальная необходимость именно т р е х „как" в заключении. В первой строфе мы имеем три главных акцента—„К а к богат..... В с е алмазы мои..... В с е росинки....."; во второй—тоже три: „Выходи..... Звуки есть..... Это я все....." В третьей строфе интонационное движение тормозится—в связи с этим мы имеем на ее протяжении только два акцента: „Но когда ты п р и к о л е ш ь ц в е т о к..... (и твой кроткий зрачок) з а г о р и т е с я с е р д е ч н о й отравой", а третий, самый сильный, оказывается уже в четвертой строфе—

„И налет..... веет зарею“; этим трем акцентам нарастания отвечают три „как“, которые вместе с теми тремя отвечают шести акцентам первой половины.

Сюда же относятся случаи, когда вместо ожидаемой четырехстрофной композиции мы имеем пятистрофную — со строфическим enjambement, сливающим четвертую строфу с пятой. Строфы располагаются по типу [(1—1)—(1+2)]. Таково, например, стихотворение „Благовонная ночь“:

Благовонная ночь, благодатная ночь,
Раздраженье недужной души!
Все бы слушал тебя — и молчать мне невмочь
В говорящей так ясно тиши.

Широко раскидалась лазурная высь,
И огни золотые горят:
Эти звезды кругом точно все собрались
Не мигая смотреть в этот сад.

А уж месяц, что встал над зубцами аллей,
И в лицо прямо смотрит, — он жгуч!
В недалекой тени непроглядных ветвей
И сверкает и плещется ключ.

И меняется звуков отдельный удар:
Так ласкательно шепчут струи.
Словно робкие струны воркуют гитар,
Напевая призывы любви,

Словно все и горит, и звенит заодно,
Чтоб мечте невозможной помочь. —
Словно, дрогнув слегка, распахнется окно
Поглядеть в серебристую ночь...

Две первые строфы ясно связаны между собой одним мелодическим движением нисхождения от начального восклицания — нисходящее, сходное с отмеченным выше. Союзом „а“ начинается система восхождения — и мы ожидаем опять двух строф. Как и в предыдущем примере, четвертая строфа открывается сильным „и“ (ср. там — „но..... и.....“), но enjambement нет. Однако, внутри этой строфы мы видим нарушение естественного членения по типу (2—2): вторая строка не примы-

кает к первой, а начинает собой новую фразу, развивающуюся до конца стихотворения, и при этом снабжена сильным эмфатическим акцентом — тем более сильным, что он находится на метрически-слабом месте (Так ласкательно шепчут струи). Является своего рода интонационный enjambement периода, которым подготовляется enjambement строфы. Фраза, начатая этой строкой, разрастается при помощи анафор и развивает из себя целую пятую строфу. Мелодический принцип одерживает победу над метрическим.

Интересно еще, что особую эмфатическую роль играют здесь характерные для этого размера ритмико-синтаксические параллелизмы [1]). Стихотворение открывается именно таким образованием, которое усиливает эмфазу восклицательной интонации. Дальше, на пространстве нисхождения, таким форм нет. Но вместе с восхождением — и именно в наиболее существенных для нарастания местах — мы находим и появление параллелизмов: в последней строке третьей строфы („И сверкает, и плещется ключ“) и в первой строке пятой строфы („Словно все и горит, и звенит заодно“), где эмфатическая роль его еще усилена рифмой. В самом этом размещении мы видим действие музыкально-математических законов. Стихотворение, в мелодическом отношении, строится по типу опрокинутой дуги — нисхождение сменяется восхождением; эмфатический параллелизм 12-ой строки образует первую ступень восхождения, а параллелизм 17-ой строки поддерживает и усиливает его, вместе с ним корреспондируя с начальным параллелизмом. Нарушение метрического равновесия как бы искупается этим разложением ответной эмфазы на два момента. Неизменно действует и другой математический закон — симметрии акцентов. В первых двух строфах их семь (4 + 3); в двух следующих, которыми эмфаза тормозится, их только четыре (как бы ттвечающие четырем первой строфы), и в последней — три.

---

[1]) См. выше — в главе о Лермонтове.

Отметим, наконец, что скрытая реприза (рамка) имеется и здесь: она сказывается не только в указанных параллелизмах, резко выступающих на фоне ритмико-синтаксических образований остальных строк, но и в рифмах заключительной строфы (ср. „н о ч ь — не в мочь" и „помочь — п о ч ь"), смещенных с нечетных мест на четные и поставленных в обратном порядке.

Аналогичный пример пятистрофной композиции — в стихотворении „Какая грусть". Схема композиции — (2+3). Стихотворение тоже открывается восклицанием, и две первые строфы, сливаясь в один интонационный период, образуют медленное нисхождение:

К а к а я г р у с т ь! Конец аллеи
О п я т ь с утра исчез в пыли.
О п я т ь серебряные змеи
Через сугробы поползли.

На небе ни клочка лазури.
В степи все гладко, все бело,—
Один лишь ворон против бури
Крылами машет тяжело.

Третья строфа начинает собой новую линию восхождения, и можно ожидать, что она закончится в четвертой:

И на душе не рассветает,
В ней тот же холод, что кругом,
Лениво дума засыпает
Над умирающим трудом,—

А в с е надежда в сердце тлеет,
Что может-быть хоть невзначай
О п я т ь душа помолодеет,
О п я т ь родной видит край,

Г д е бури пролетают мимо,
Г д е дума страстная чиста,
И, посвященным только зримо,
Цветет весна и красота.

Начавшееся в третьей строфе восхождение растет медленно, без того эмфатического напряжения, которое

мы наблюдали в предыдущих примерах. Вместо характерной для восходящей части системы союзов („а..... и.....“), которые стоят в начале третьей и четвертой строф и за которыми следуют анафоры, захватывающие пятую строфу („словно..... словно..... словно.....“), мы имеем здесь гораздо более ослабленную систему. Восхождение начинается союзом „и“, эмфатическое значение которого очень слабо; следующее за ним „а все“, тем самым, тоже ослаблено и воспринимается не как начало восхождения, а как переход к кадансу, которого мы здесь и ожидаем. Появление слова „опять“ возвращает нас к началу — перед нами синтаксическое кольцо. Но Фет не заканчивает простой репризой—вместо каданса, который кажется почти неизбежным во второй половине четвертой строфы, мы видим новую эмфазу: повторное „опять“ в четвертой строке развивает целую строфу с анафорическими „где“, которая и образует эмфатический каданс. Реприза, таким образом, опять затушевана; вместо равновесия—опять перевес.

2.

Чтобы более или менее полно выяснить вопрос об отношении строфики и мелодики у Фета, надо остановиться еще на некоторых примерах двух-,трех-,четырех- и пяти-строфной композиции.

Мы видели примеры развитого движения к эмфатическому кадансу и примеры неожиданной репризы, наступающей после строфического enjambement. Но есть примеры двухстрофной композиции, где нет словесной репризы и нет подготовленного каданса. Стихотворение начинается на высокой интонации, после чего переходит к более низкой; можно ожидать постепенного восхождения, как это было выше, но намеченная линия внезапно прерывается сильным эмфатическим взлетом интонации — образуется интонационное кольцо, которое ощущается как таковое именно потому, что между на-

чальной эмфазой и конечной имеется короткая промежуточная часть. Прием тоже—чисто „романсный".

Долго ль впивать мне мерцание ваше,
Синего неба пытливые очи?
Долго ли чуять, что выше и краше
Вас—ничего нет во храмине ночи?

Может быть нет вас под теми огнями—
Давняя вас погасила эпоха...
Так и по смерти лететь к вам стихами,
К призракам звезд, буду призраком вздоха!

Заключительная эмфаза, выраженная повторением слова „призрак", корреспондирует с начальной эмфазой—с анафорами, которые делят первую строфу на два повторных интонационных движения. Интересно при этом отметить, что здесь очень важное мелодическое значение имеет тот факт, что начальная строфа делится по типу (2+2), причем во второй ее половине имеется сильный enjambement (краше—вас); во второй строфе этому членению сначала противопоставлено другое — две первые строки образуют два отдельных предложения, но затем возвращается начальная форма—фраза тоже охватывает две строки и тоже—с enjambement между ними. Получается ощущение эмфатического кольца.

Соотношение метрических и синтаксических членений—чрезвычайно важный фактор мелодического воздействия. Мы имеем у Фета другой пример двухстрофной композиции (интересно, что—тоже дактиль, но пятистопный), где вторая строфа повторяет интонационный рисунок первой, отличаясь от нее только повышенной заключительной эмфазой. Рисунок этот состоит в постепенном восхождении от первой строки к третьей, которая является оба раза апогеем (характерное для напевного стиля построение). Синтаксически это выражается в постепенном увеличении фразы по отношению к строке. Постепенно увеличивается количество составляющих предложение слов, а именно: 2+3+4+(4+4).

Солнце садится. || и ветер утихнул летучий,— ||
Нет и следа тех огнями пронизанных туч. ||
Вот на окраине дрогнул живой и не жгучий, ||
Всю эту степь озаривший и гаснущий луч.

Солнца уж нет, || нет и дня неустанных стремлений,— ||
Только закат будет долго чуть зримо гореть... ||
О, если б небо судило без тяжких томлений
Так же и мне, оглянувшись на жизнь, умереть!

Ритмико-синтаксический параллелизм этих двух строф подкреплен словесной симметрией: «солнце садится — солнца уж нет», причем во втором случае к интонационному усилению подготовляет как мужская цезура, так и повторение «нет». Мы имеем характерную мелодическую систему, основанную на хроматическом движении интонации. В данном случае оно осуществляется при помощи постепенного увеличения объема подобных по своему интонационному типу фраз (1/2 строки, строка, две строки). Нарушением хроматизма (эмфатическое восклицание) образуется внезапный каданс.

В других случаях подобного же хроматического параллелизма Фет развивает каданс в особой, третьей, строфе. Такова «Мелодия», где мы имеем тот же пятистопный дактиль, но иную систему рифм (a′b′b′a′)—ею подкрепляется дуговой, закругленный характер строфы с апогеем на третьей строке [1]).

Месяц зеркальный плывет по лазурной пустыне.
Травы степные унизаны влагой вечерней.
Речи отрывистей, сердце опять суеверней...
Длинные тени вдали потонули в ложбине.

В этой ночи, как в желаниях, все беспредельно!
Крылья растут у каких-то воздушных стремлений,
Взял бы тебя и помчался бы так же бесцельно,
Свет унося, покидая неверные тени!

Можно ли, друг мой, томиться в тяжелой кручине?
Как не забыть, хоть на время, язвительных терний?
Травы степные сверкают росою вечерней,
Месяц зеркальный бежит по лазурной пустыне.

[1]) В испанской поэтике, по указанию проф. Д. К. Петрова такая строфа носит характерное название „redondilla", т.-е. кругляшка.

Здесь строка и фраза совпадают—нет ни enjambement, ни того постепенного расширения фраз, которое наблюдалось выше. Первая строфа дает ясную мелодическую дугу—мы имеем полный параллелизм синтаксиса: «месяц зеркальный плывет—травы степные унизаны—речи отрывистей—длинные тени потонули». Этим реализуется хроматическое движение. Инверсивная постановка определяемого перед определением (месяц зеркальный, травы степные) диктуется стремлением к монотонии: подлежащее, на которое падает главный интонационный акцент, как бы дает тон для каждой фразы. Третья строка, как апогей, отличается от первых двух тем, что вместо прямой интонационной линии, идущей от начала строки до ее конца, мы имеем особые эмфатические выгибы, которые резко ощущаются на фоне предыдущей монотонии. Синтаксически это выражается в том, что строка делится на две части, повторяющие тот же заданный с самого начала синтаксический рисунок и образующие полный параллелизм (речи отрывистей—сердце суеверней), но вносящие новое членение строки (как выше—«Солнце садится, и ветер утихнул летучий»). Образуется цезура, благодаря которой вторая часть строки наделяется повышенной эмфазой и является апогеем всей строфы. Эмфатическое повышение сосредоточено в этой строке не на слове «сердце», а на слове «опять», которое стоит на более сильном ритмическом месте, чем «сердце» [1]). Этим нарушается монотония интонационного параллелизма, но зато выделяется повышение. Характерно, что нарушенный эмфазой параллелизм отражается и на составе четвертой строки: под-

[1]) В пятистопном дактиле наибольшим ритмическим и интонационным весом обычно обладают первое и четвертое ударения, т. ч естественный ритмический рисунок строки таков: ´ ‿ ‿ | ´ ‿ ‿ | ´ ‿ ‿ | ´ ‿ ‿ | ´ ‿ ‿. Поэтому именно в четвертой стопе мы находим наделенные главной эмфазой слова: ср. — в с е беспредельно, у каких-то в о з д у ш н ы х стремлений, томиться в т я ж е л о й кручине, я з в и т е л ь н ы х терний.

лежащее и определение стоят в ином порядке (месяц зеркальный — длинные тени).

Вторая строфа, повторяя мелодический рисунок первой, должна в то же время дать более напряженное его движение — нарушить параллелизм, увеличить эмфазу. Действительно, мы не находим первоначального параллелизма. Одни слова выделяются своей интонационной силой, другие, наоборот, — ослаблены. Сходство сохраняется только в общем повышении к третьей строке и в том, что две первые фразы не делятся на части и совпадают со строками. Характерно, что уже начало строфы свидетельствует о нарастании эмфазы: вместо первоначального, ровного движения дактилических ударений, образующих как бы прямую линию, уровень которой дан первым словом (месяц зеркальный), мы имеем здесь на первом месте синтаксически слабое слово, а сильным оказывается второе («в этой ночи»). Характерны также для всей второй строфы вступительные ритмические образования типа ´ ⏑ ⏑ ´ (в этой ночи, крылья растут, взял бы тебя, свет унося), которых совершенно нет в первой строфе. Образуется своего рода цезура, благодаря которой остальные части строк приобретают характер не дактилического, а анапестического движения. Строка получает новый ритмический вид: ⏑ ⏑ ´ ‖ ⏑ ⏑ ´ ⏑ ⏑ ´ ⏑ ⏑ ´ ⏑. Слова типа 2_2, 3_3 и 5_3 (как в желаниях, и помчался бы) играют здесь важную ритмико-интонационную роль. Этот переход к анапестической группировке словесных масс связан, очевидно, с переходом от монотонии и равновесия ударений, свойственных дактилю, к введению динамических оттенков и им обусловлен. Корреспонденция с первой строфой подкрепляется тем, что третья строка тоже делится на две части, с главной эмфазой во второй из них (ср. -речи отрывистей, сердце еще торопливей — взял бы тебя и помчался бы так же беспечно"), но с менее резким параллелизмом. В связи с этим четвертая строка примыкает к третьей ближе, чем в начальной строфе — эмфаза захватывает и ее, нисхождение не так сильно, как там.

Так подготовляется каданс, который представляет собой обратное мелодическое движение—нисхождение от первой строки к четвертой. К эмфатическому повышению, отмеченному нами во второй строфе, примыкает эмфаза первых вопросительных строк каданса, после чего мы возвращаемся к начальным строкам, смещенным и переставленным, как это было и раньше. Получается очень характерное для Фета мелодическое кольцо. Интересно еще, что в словесном отношении начало и конец совпадают не вполне—внесены изменения (унизаны влагой—сверкают росою, плывет—бежит), которые, повидимому, подсказаны общим усилением эмфазы в предыдущих строках. Этим нарушается логический эффект кольца, смысл которого—именно в полном тожестве (как у Пушкина), но подчеркивается его музыкальное значение.

Подобный же пример трехстрофной композиции—стихотворение „Уснуло озеро". Здесь—приемы аналогичные тем, которые мы наблюдали в стихотворении „Солнце садится". Фразы постепенно развертываются, увеличивая интонационную амплитуду.

У с н у л о о з е р о. | Безмолвен черный лес. |
Русалка белая небрежно выплывает. |
| Как лебедь молодой, луна среди небес
| Скользит и свой двойник на влаге созерцает.

У с н у л и р ы б а к и | у сонных огоньков. |
Всплеснло бледное не шевельнет ни складкой. ||
| Порой тяжелый карп плеснет у тростников.
| Пустив широкий круг бежать по влаге гладкой...

Как тихо! Каждый звук и шорох слышу я...
Но звуки тишины ночной не прерывают,—
П у с т ы й я в н а я т р е л ь я р к а у с о л о в ь я.
П у с т ь т р а в ы н а в о д е р у с а л к и к о л ы х а ю т...

Мы имеем совершенно ту же прогрессию в нарастании образующих предложение слов, какую наблюдали в стихотворении „Солнце садится": 2 + 3 + 1 + (4 + 1). И так же, как там, ритмико-интонационный паралле-

лизм подкреплен словесным: „у с н у л о озеро—у с н у л и рыбаки" (ср. „с о л н ц е садится—с о л н ц а уж нет"). Каданс, как и в предыдущем примере, строится на обратном мелодическом движении—от высокой эмфазы („Как тихо!") интонация медленно опускается к четвертой строке. Мелодическое кольцо здесь не подкреплено словесным, но в скрытом виде есть и оно—на это намекает слово „русалка", корреспондирующее со второй строкой.

Сюда же можно отнести типичные для Фета стихотворения романсного типа, где вторая строфа строится по принципу ритмико-синтаксического и интонационного параллелизма по отношению к первой, а третья развивает каданснную эмфазу с нарушением этого параллелизма. При этом иногда образуется кольцо особого типа. Так—в стихотворении „Эти думы, эти грезы":

Э т и д у м ы, э т и г р е з ы,—
Безначальное кольцо!
И текут ручьями с л е з ы
На горячее лицо.

С е р д ц е х о ч е т, с е р д ц е п р о с и т,
Слезы льются в два ручья;
Далеко меня уносит,
А куда—не знаю я.

Не могу унять стремленье,
Я не в силах не желать:
Э т и г р е з ы—наслажденье!
Э т и с л е з ы—благодать!

Начальные строки первых двух строф ясно корреспондируют между собой одинаковыми ритмико-синтаксическими образованиями. Тут нет восхождения к третьей строке—наоборот, первые строки каждой строфы интонируются выше остальных. Эмфаза сосредоточена в них: это и выражается в повторениях и в параллелизмах. Каданс резко отличается отсутствием в начале этих повторений, разделяющих строку пополам: эмфаза отнесена к концу, причем усиление ее выражается в

том, что повторения размещены на пространстве двух строк, а соединенные с ними слова, взятые из рифм начальной строфы, образуют внутренние рифмы. Получается ощущение развернувшейся интонации, расширенного напева.

Разновидность этого же композиционного типа—в стихотворении „Я полон дум". Здесь параллелизм первых двух строф подчеркнут тем, что каждая представляет собой кольцо, образованное из первых половин начального стиха, которые в ритмико-синтаксическом отношении сходны между собой и воспринимаются как повторения. Таким образом, вторая строфа продолжает эмфазу первой.

Я полон дум, когда, закрывши вежды,
Внимаю шум
Младого дня и молодой надежды,—
Я полон дум.

Я все с тобой, когда рука неволи
Владеет мной,
И пеший день, туманно ли, светло ли,—
Я все с тобой.

Вот месяц всплыл в своем сиянье дивном
На высоты,
И водомет в лобзаньи непрерывном,—
О, где же ты?

Нарушение параллелизма и кольцевого строения отделяет каденсную строфу от двух предыдущих. Вместо синтаксического членения по типу „Я полон дум, когда..." и „Я все с тобой, когда..." и связанной с этим отрывочности, дробности мы имеем развернувшуюся в интонационном отношении фразу, которая контрастирует с прежними. Введение вопросительной интонации оттеняет роль этой строфы как мелодической коды [1]).

---

[1]) В. М. Жирмунский указал мне на сходство этого стихотворения с Гётевским „Nähe des Geliebten". Повидимому, это—источник Фетовского. Тем интереснее различия в композиции. У Гёте — 4 строфы (2+2), дважды повторяющие систему восхождения, с той

К типу подобных же композиций относится знаменитое стихотворение „Шепот. Робкое дыханье". Здесь в первых двух строфах—знакомый нам прием нарастания состава фраз с интонационным восхождением к третьей строке. Отрывочность перечисления так подчеркнута, что переход от однословных предложений к двух- и четырех-словным ощущается очень резко:

Шепот. || Робкое дыханье. ||
Трели соловья. ||
Серебро и колыханье
Сонного ручья. ||

Свет ночной. || Ночные тени,— ||
Тени без конца. ||
Ряд волшебных изменений
Милого лица. ||

В дымных тучках пурпур розы,
Отблеск янтаря,
И лобзания, и слезы,—
И заря, заря!..

Эмфаза сосредоточена в кадансе, к которому предшествующие строфы только подготовляют — типичный для Фета романсный прием. После отдельных, отрывочных слов мы находим в кадансе сразу кантилену,

---

различен, что во второй строфе мы имеем естественное нисхождение, а в четвертой эмфаза образует высокий восклицательный каданс. Повторения расположены в виде анафор: в первой строфе—дважды, в начале нечетных строк (чем и создается восхождение ко второй строфе); во второй строфе—только в начальной строке, которая и образует апогей этого восхождения (3: Ich denke dein— 5: Ich denke dein 5: Ich sehe dich). Во второй половине—вариация, соответствующая подготовляемому высокому кадансу: в начале первой строфы анафора, возобновляющая движение—„Ich höre dich", в третьей строке анафора скрыта—„Im stillen Heine g e h ö r i c h oft"; в начале следующей строфы она опять появляется („Ich bin bei dir") и развивается в эмфатический каданс. Интересно, что, как и у Фета, в кадансе нарушен синтаксический параллелизм: „Ich denke dein, w e n n... Ich sehe dich w e n n... Ich höre dich, w e n n... Ich bin bei dir, du selbst auch noch so ferne" и. т. д.

которая обрывается на самой высокой точке. В сущности говоря, это — одна фраза, интонация которой постепенно нарастает к концу.

Ниже мы увидим типичные примеры стихотворений, представляющих собой одну фразу-период: здесь же рассмотрим одно, близкое по типу к обоим приведенным — „Это утро, радость эта". Здесь интонация перечисления использована Фетом для построения целого эмфатического периода, состоящего из трех шестистрочных строф (a′a′b-c′c′b). Как и предыдущее — оно принадлежит к полемически-заостренным стихотворениям Фета и должно было ошеломить своей дерзостью современного Фету читателя, воспитанного на классиках: сплошная колонна анафорических „это, эта, этот, эти" (18 раз), повторения того же местоимения внутри строк (6 раз) — и ни одного глагола, и ни одной остановки!

Это утро, радость эта,
Эта мощь и дня и света.
Этот синий свод,
Этот крик и вереницы,
Эти стаи, эти птицы,
Этот говор вод,

Эти нивы и березы,
Эти капли, — эти слезы, —
Этот пух, — не лист, —
Эти горы, эти долы,
Эти мошки, эти пчелы,
Этот зык и свист,

Эти зори без затменья,
Этот вздох ночной селенья,
Эта ночь без сна,
Эта мгла и жар постели,
Эта дробь и эти трели,
Это все — весна!

Строфа состоит из шести строк, причем каждые три образуют ритмико-мелодический период — короткие строки с мужскими рифмами корреспондируют между собой как расставленные на пути движения вехи. Образуются ритмико-мелодические паузы, которыми периодически

ослабляется ритмическое и интонационное напряжение, создаваемое длинными строками. Интересно проследить за системой повторений. Вступительная строка отличается от всех последующих инверсией („это утро, радость эта"), которая как бы указывает на длительность предстоящего нарастания интонации. Нарастание это определяется не только анафорами, которые, неизменно присутствуя в начале каждой строки, сами по себе не могли бы выполнить всю линию подъема, но и повторениями внутри, которыми стихи дробятся на диподии. Именно отношением между строками с этими внутренними повторениями, образующими диподии, и строками сплошными движение интонации и определяется. Во второй строфе, которая, по смыслу построения, должна перевесить вторую, мы находим заметное увеличение числа диподий с внутренними повторениями. В первой строфе — начальная инверсивная диподия и одна прямая („эти стаи, эти птицы"): во второй — три прямые диподии, причем в первой из них интонационное значение повторного „эти" ослаблено его синтаксической ролью как приложения, выходящего из линии перечисления, а другие две, наоборот, создают сильное напряжение, сгущаясь на протяжении двух соседних строк, отмеченных при этом особой четкостью хорического ритма („эти горы, эти долы, эти мошки, эти пчелы"). Заданная строфа, как это было и в других примерах, сразу отличается от строф предыдущих отсутствием этих диподийных образований: вместо дробных строк типа „эти ивы и березы" или „это утро, радость эта" — строки сплошные, с развернутой интонацией: „Эти зори без затменья, этот вздох ночной селенья". Внутреннее повторение встречается только раз — в предпоследней строке (как бы образуя кольцо), причем диподийная его роль ослаблена союзом „и" („эта дробь и эти трели"), который прерывает линию перечисления и приводит всю фразу к концу.

Чтобы закончить наблюдения над мелодическими приемами Фета в трехстрофных стихотворениях, оста-

новимся еще на примерах композиции типа $(2 + 1)$. Тут две первые строфы либо образуют мелодическое кольцо, либо — постепенное восхождение. В обоих случаях каданс является разрешением эмфазы. Пример первого построения — стихотворение „Как трудно повторять":

Как трудно повторять живую красоту
Твоих воздушных очертаний!
Где силы у меня схватить их на лету,
Средь непрестанных колебаний?

Когда из-под ресниц пушистых на меня
Блеснут глаза с просветом ласки,
Где кистью трепетной я наберу огня?
Где я возьму небесной краски?

В усердных поисках все кажется: вот-вот
Приемлет тайна лик знакомый!
Но сердца бедного кончается полет
Одной бессильною истомой.

Пример второго построения — стихотворение „Нет, даже не тогда":

Нет, даже не тогда, когда стопой воздушной
Спеша навстречу, мне улыбку ты даришь
И, заглянув в глаза, мечте моей послушной
О безответности надежды говоришь, -

Нет, чтобы счастию нежданному отдаться,
Чтобы исчезнуть в нем, спускаясь до дна,
Мне нужно одному с душой своей остаться.
Молчанье нужно мне кругом и тишина.

Тут сердца говорит мне каждое биенье
Про все, чем радостной обязан я судьбе,
А тихая слеза блаженства и томленья,
Скатясь жемчужиной, напомнит о тебе.

В первом примере восклицательно-вопросительные образования начальной строфы возвращаются после промежуточной части во второй половине следующей строфы и замыкают их в кольцо, за которым следует каданс с

характерным „но“. Во втором примере две первые строфы сливаются воедино при помощи enjambement и повторения эмфатического „нет“, которое образует ступени в этом мелодическом восхождении [1]). Во второй строфе напряжение интонации выражается в повторениях и инверсиях. Каданс образует нисхождение (тоже характерен союз „а“).

Наконец — еще один пример трехстрофной композиции типа (2 — 1), где особенно интересен каданс. Это — стихотворение „А. Л. Бржеской“. Первые две строфы образуют одно мелодическое движение, начинающееся тем же эмфатическим „нет“:

Нет, лучше голосом, ласкательно обычным,
Безумца вечного, поэта, не буди:
Оставь его в толпе, ненужным и безличным,
За шумной волной безмолвному идти!

Зачем уснувшего будить к тоске бесплодной?
К чему шептать про свет, когда кругом темно,
И дружеской рукой срывать покров могильный
С того, что спать навек в груди обречено?

Интересно, что в интонационно-синтаксическом отношении эти две строфы образуют одну: каждые две строки составляют одну фразу, так что третья строка вместе с четвертой ощущается как второй момент, седьмая и восьмая как четвертый, а пятая и шестая как третий, расчлененный на два параллельных образования, как это мы видели не раз у Фета. Здесь — увеличенная амплитуда, так что интонационной единицей ока-

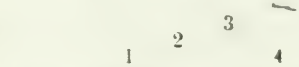
[1]) Характерное для Фета: „Нет, я не изменил“, „Нет, лучше голосом ласкательно обычным“. Ср. у Ап. Григорьева: „Нет, не тебе идти со мной“, „Нет, за тебя молиться я не мог“. Это романское „нет“ (как и родственное ему эмфатическое „да“ — ср. у Ап. Григорьева „Да, я люблю его, громадный, гордый град“) отлично от „нет“ ораторского, которое не развивается в нашей, а служит лишь вступлением к речи (так у Тютчева — „Нет, карлик мой“, „Нет, много к тебе пристрастья“, „Нет, мера есть долготерпенью“, и у Пушкина — „Нет, я не льстец“, „Нет, я не дорожу“, „Нет, нет, не должен я“).

зывается не одна строка, а две. Мы имеем, таким образом, обычное восхождение к третьему моменту—от низкого „нет“ к высокой вопросительной интонации. Мелодическое движение развернуто на большем пространстве, чем это было в предыдущих примерах. После этих двух строф можно ожидать репризы — стихотворение, повидимому, должно состоять не менее, чем из четырех или пяти строф. Но Фет прибегает к иному приему, явно избегая репризы: он дает одну строфу, в которой сжимает развернутую в первых строфах мелодическую систему, обнажая ее движение, превращая ее в чертеж. Строфа состоит из четырех однострочных предложений одного и того же интонационного типа, при четырех анафорах:

Ведь это—прах святой затихшего страданья!
Ведь это—милые почившие сердца!
Ведь это—страстные, блаженные рыданья!
Ведь это—терния колючего венца!

Тут обнажен самый механизм напева, образующего восхождение к третьей строке. Смысловое, логическое построение отступает на второй план—мы можем переставить эти четыре строки как угодно. Колонна анафор сама по себе определяет движение интонации. Однако, именно такое расположение фраз подкреплено синтаксисом. Оставим анафоры и сопоставим части, стоящие после тире. Тожественны (в интонационно-синтаксическом смысле) обрамляющие строфу строки—„прах святой затихшего страданья“ и „терния колючего венца“; восклицательный акцент естественно падает на первые слова, фразы не членятся и не образуют интонационных выгибов. Во второй строке имя существительное стоит на конце, а перед ним—два равноправные и не образующие усиления, но повышающие эмфазу эпитеты. В третьей — совершенно то же расположение, но с той разницей, что эпитеты „страстные, блаженные“ —однородные и потому не просто соседствуют, а образуют градацию. Предложение разбивается этими двумя акцен-

тами, из которых второй и играет роль апогея. Мы имеем нечто подобное тому, что наблюдали выше (ср. „Речи отрывистей, сердце опять суеверней"). Каданс дает почти в виде схемы характерную для Фета мелодическую систему, которую графически можно изобразить так:



Есть у Фета пример целого стихотворения, построенного на такой же основе четырех анафор, движением которых определяется мелодическая схема, — „Только в мире и есть". Оно состоит из двух строф, но анафоры, стоящие в начале каждой нечетной строки и сливающие четыре предложения в одну фразу, связывают их в одну мелодическую строфу, с апогеем на третьей анафоре. Четные строки лишь примыкают к нечетным — характерны поэтому систематические enjambements, заставляющие ускорять переход от вторых (более длинных) к первым и ослабляющие ритмическую и звуковую роль женских рифм.

Только в мире и есть, что тенистый
Дремлющих кленов шатер!
Только в мире и есть, что лучистый
Детски-задумчивый взор!

Только в мире и есть, что душистый
Милой головки убор!
Только в мире и есть — этот чистый,
Вслед бегущий пробор!

Здесь положена в основу абстрактная схема четырехстишной строфы, с главным ритмическим и интонационным весом на нечетных местах (как и в музыке при счете на 4) — своего рода закон четырех анафор, которые, чтобы быть сильными, должны стоять на нечетных местах (1, 3, 5, 7). Предыдущий пример не противоречит этому, а подтверждает — как всякое исключение из правила. Мы имеем там эмфатический каданс, зву-

чащий на фоне двух предшествующих строф и повторяющий в сжатом виде уже пройденную мелодическую линию. В таком виде строфа возможна только в качестве заключения — как сгущение эмфазы. Характерно поэтому, что интонационный акцент падает там не на анафоры. Система анафор укреплена здесь, как было и в предыдущем примере, полным синтаксическим параллелизмом, который нарушается только в конце для образования каданса. Параллелизм этот проведен и в рифмах — мы имеем на всем протяжении систему двух рифм, которые и в синтаксическом отношении образуют два параллельных ряда: „тенистый — лучистый — душистый — чистый“ и „шатер — взор — убор — пробор“.

В отличие от предыдущего примера главный интонационный акцент каждой фразы падает здесь в пределах самой анафоры, в которой сосредоточена эмфаза. Остальные части фраз не имеют влияния на основное мелодическое движение и не несут на себе ответственности за выполнение мелодической дуги. Мелодический принцип еще более обнажен — он осуществляется исключительно в системе эмфатических анафор. Здесь — активный, формующий момент. Остальное играет пассивную в композиционном отношении роль, лишь сохраняя параллелизм. Порядок фраз мотивирован здесь уже исключительно смысловым движением к заключительной pointe.

На той же мелодической системе четырех анафор построено и известное стихотворение „Я пришел к тебе с приветом“. Здесь каждая анафора организует целую строфу — их число предопределено указанным законом. В первой строфе слово, которое дальше становится анафорой и организует всю синтаксическую структуру (рассказать), еще не выделяется и стоит в начале второй строки („Я пришел к тебе с приветом, р а с с к а з а т ь, ч т о солнце встало, ч т о оно.....“): в следующих строфах оно стоит уже в начале, как руководящее восхождением. Движение интонации, определяемое анафорами, поддерживается и разнообразится различными эмфатическими приемами. Во второй строфе мы видим

сильные интонационные акценты на первой хореической стопе, чего нет в других строфах, тяготеющих к образованию анапестических начал (рассказать, что оно, по листам, как вчера, что душа, и тебе, на меня): это действует как эмфаза, напрягающая интонацию. Кроме того — ряд повторений, имеющих тоже интонационное значение. Самые слова — „весь", „каждый" — сообщают повествовательной интонации напряженно-эмфатический характер:

Рассказать, что лес проснулся.
Весь проснулся, веткой каждой,
Каждой птицей встрепенулся
И весенней полон жаждой.

Третья строфа отличается от этой своими enjambements, благодаря которым предложения, ее составляющие, не только синтаксически (что есть и в первой строфе), но и интонационно не совпадают со строкой:

Рассказать, что с той же страстью,
Как вчера, пришел я снова,
Что душа все так же счастью
И тебе служить готова.

Эти enjambements продолжаются и дальше, слагаясь в систему и усиливаясь в своем интонационном значении:

Рассказать, что отовсюду
На меня весельем веет,
Что не знаю сам, что буду
Петь, но только песня зреет.

Заключительный enjambement особенно характерен как средство сообщить кадансу эмфатическую силу и, таким образом, преодолеть механическое нисхождение.

Пример обнажения мелодических и, в особенности, звуковых приемов видим мы и в другом стихотворении, открывающем путь для будущей лирики символистов. Повторения образуют здесь сложную систему, не огра-

ничивающуюся анафорами. Мы имеем две строфы, сливающиеся в одно восходяще-нисходящее движение:

a_1	Буря на небе вечернем.	a
b_1	Моря сердитого шум.	b_1
a_2 ($=a_1$)	Буря на море — и думы.	c_1
c	Много мучительных дум.	b_2
a_3 ($=a_1$)	Буря на море — и думы.	c_2 ($=c_1$)
d	Хор возрастающих дум...	b_3 ($=b_2$)
e	Черная туча за тучей...	d
b_2 ($=b_1$)	Моря сердитого шум...	b_4 ($=b_1$)

Установка на эвфонию здесь совершенно ясная, причем характерно для Фета, что активными, организующими инструментовку звуками являются гласные и длительные согласные: у (буря, шум, думы, тучей), м-н (вечер*нем*—моря, ду*м*ы—*мн*ого *м*учительных ду*м*). Это и характерно для поэтов после-Пушкинского периода (как Лермонтов, Тютчев и Фет), тогда как для Пушкина гораздо характернее пользование повторами согласных взрывных, не имеющих тонового значения (типа „шипенье пенистых бокалов и пунша пламень голубой") и потому не имеющих связи с мелодикой. В области эвфонии мы можем предвидеть, что именно так должна выражаться разница между напевным стилем и стилем говорным. Этим различием акустической и артикуляционной природы звуков, а конечно не пресловутой живописностью [1]) или эмоциональным значением их самих

[1]) Теория „живописания" звуками, последовательно проведенная до конца, приводит к абсурдам и обнаруживает свою полную научную несостоятельность. См. статьи А. Белого—„Жезл Аарона" (сборник „Скифы" I, 1917, стр. 186—187, где сделана попытка „объяснить" аллитерации этих самых строк Пушкина) и „Поэзия Блока" (сборник „Ветвь" 1917 г., стр. 281—283, где звук „п" толкуется как „плотность, косность материи", а звук „р" — как „динамика духа, стремящегося разорвать эту обставшую плотность"). Критические соображения по поводу этих попыток А. Белого высказаны мной в статье „О звуках в стихе" („Жизнь искусства" 1920 г., № 349—350).

по себе (ходячие мнения—„*a*—нечто радостное, *y*—нечто мрачное"), определяется выбор тех или других из них. Звукоподражательное или эмоциональное значение—естественная мотивировка для скрытия приема, для придачи ему характера чего-то естественного, непроизвольного. Такова законная и естественная тенденция каждого искусства в периоды равновесия, завершения традиций, в периоды „классические" („l'art est de cacher l'art"). В другие периоды, наоборот, приемы даются в обнаженной форме—с установкой на прием как таковой [1]). Повторность одних и тех же звуков есть явление композиционное, и аналогично явлениям ритмико-синтаксического параллелизма.

Я отвлекся в сторону от вопросов чистой мелодики, чтобы дополнить несколькими замечаниями то, о чем упоминалось в начальной главе. Фоника — проблема особая и очень мало разработанная. Необходимо изучить разные типы фонических образований с точки зрения их акустического и артикуляционного значения как художественного материала (здесь нам должна помочь лингвистика). Необходимо изучить типы фонических приемов, характерные для того или другого стиля. Мне здесь важно только—с одной стороны, принципиально отделить проблемы мелодики, как я ее понимаю, от проблем чисто-фонических, а с другой—указать на возможность сочетания приемов мелодических с приемами фоническими, что не противоречит первому, потому что словесные искусства пользуются „ритмом, словом и гармонией, и притом или порознь каждым из этих средств, или соединяя их одно с другим" (Аристотель—см. в начальной главе).

Доминанта Фетовской лирики—мелодика, но в некоторых случаях,—когда Фету нужно укрепить и усилить ее действие,—он пользуется и фоническими приемами.

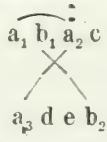
[1]) См. программную статью Виктора Шкловского—„Искусство как прием" (сборник „Поэтика", 1919 г.). Там же—указанная в начале книги статья О. М. Брика о звуковых повторах и статья Л. П. Якубинского „Скопление одинаковых плавных".

ослабляя таким соединением „музыкальных" средств смысловую, вещественно-логическую стихию слова. В разбираемом стихотворении интонационный параллелизм, выражающийся в единообразии синтаксических построений (перечисления, лишенные глаголов), в анафорах и повторениях целых строк, соединяется с параллелизмом и устойчивым единообразием звуков, так что стихотворение оказывается как бы забронированным рифмами и созвучиями, которые находятся не только в краевой, правой его части, в виде цепи концовок (ш у м — думы — д у м — думы — д у м — ш у м), но и в левой, а кое-где пересекают стихотворение диагональю, спепляют край с началом и т. д. Композиция очень сложная, заслуживающая специального внимания.

Первое, что заметно — анафорическое повторение слова „буря" в строках 1, 3 и 5, причем первые две из них корреспондируют друг с другом параллелизмом синтаксиса (буря на небе — буря на море), а третья целиком повторяет вторую, усиливая этим свою роль эмфатического повышения. Эти три момента — самые активные в интонационном отношении: они образуют систему восхождения, толчки которой определяются этими анафорами — третья служит апогеем. Мы ожидаем, по аналогии с предыдущими примерами, появления четвертой анафоры („Буря на море" или „Буря на небе") в строке 7, но вместо нее находим совершенно новое предложение — „Черная туча за тучей". Система четырех анафор на нечетных местах, намеченная первыми пятью строками, не выполнена до конца — композиция осложнена другими приемами. Действительно, мы видим далее, что строка 2 целиком повторяется в строке 8, образуя каданс. Оказывается, что внутренние строки первой строфы, поставленные в обратном порядке, образуют рамку для второй, окаймляют ее. Они как бы вынуты из первой, где находятся рядом в линии восхождения, переставлены и раздвинуты другими строками. Получается особая форма цепи [1]): первые четыре звена различны по со-

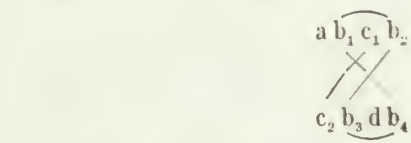
[1]) См. в указанной книге В. Жирмунского, стр. 61.

ставу, но дальше третье делается первым, а второе восьмым. Можно представить себе безконечную цепь таких строф: из второй опять берутся две внутренние строки и образуют рамку для третьей и т. д. Получается тип такого же строфического perpetuum mobile, как терцины—уходящая в безконечность цепь. В данном случае этой тенденции противопоставлена другая—знакомое нам движение четырех анафор, образующих полную мелодическую дугу. Эту тенденцию, повидимому, следует считать основной—к этому принуждает первая строка, которая, с точки зрения цепи, не обязана корреспондировать с третьей и пятой. Мы имеем, таким образом, сплетение двух композиционных форм, из которых вторая, анафорическая, и подготовляет нас к кадансу, преодолевая движение намеченной цепи. Схематически это выражается в формуле:



Однако и этим определена не вся композиция этого маленького стихотворения. С точки зрения цепи шестая строка тоже не обязана корреспондировать с какой-либо из предыдущих, а должна стать четвертой строкой следующей строфы. Между тем она явно корреспондирует с четвертой („Много мучительных дум—Хор возрастающих дум"): изменением словесного состава еще сильнее подчеркивается синтаксический параллелизм и тожество рифм-повторений. Иначе говоря, если мы станем смотреть на стихотворение не с левой, а с правой стороны, то увидим своеобразную систему концовок (эпифор), которая служит своего рода контрапунктом к системе анафор. Это—тоже своего рода цепь, но иного типа; строки 2 и 4 первой строфы рифмуют и повторяются в обратном порядке в строках 2 и 4 второй строфы (шум—дум, дум—шум), строки 3 и 5 повторяют

одно и то же слово (думы), чем создается внутреннее, спепляющее обе строфы и гармонирующее с анафорами движение концовок. Окончания строк 3—6 образуют свою устойчивую систему: думы—дум—думы—дум; окончание строки 1, остающееся в первой строфе без рифмы, корреспондирует по этому отрицательному признаку (который тем самым становится активным элементом композиции) с окончанием строки 7, а окончание строки 2 повторяется в строке 8. Получается своя система:



Мы имеем действительно нечто музыкально-математическое, своего рода контрапункт или, пользуясь иной аналогией, орнаментальное сплетение двух узоров.

Строение этого восьмистишия настолько сложно, что почти невозможно дать исчерпывающий его анализ. Но отметим еще одну особенность, которая, как и выясненное выше строфическое perpetuum mobile, может быть выделено как композиционный принцип и служить каноном. Строки 1 и 3 корреспондируют, как было указано, не только анафорами (буря—буря), но и синтаксическим параллелизмом (буря на небе—буря на море). Но этого мало: строка 3 в то же время корреспондирует и со строкой 2, как бы связывая узлом начала обеих строк (буря—моря—б у р я н а м о р е). Мы имеем постепенное развитие анафоры, которое и приводит к повторению уже целой строки, корреспондирующей с тремя первыми и являющейся апогеем. Четные строки, в свою очередь, все корреспондируют между собой—анафорами (моря-моря), окончаниями-рифмами (шум—дум—дум—шум) и синтаксическим параллелизмом (много мучительных дум—хор возрастающих дум)—и образуют, в противоположность нарастающему движению нечетных анафор,

обрывающемуся в пятой строке, замкнутую систему типа redondilla (ab-ba). Совершенным особняком оказывается строка 7 („Черная туча за тучей"), нарушающая намеченное движение анафор и не корреспондирующая ни с правой, ни с левой стороной стихотворения. В этом смысле она действует как намеренный диссонанс, нарушающий гармонию и вместе с тем усиливающий действие завершающего консонанса. Но интересно, что в своем звуковом составе она не вполне случайна—как a priori и нужно ожидать в таком насквозь математическом (в настоящем смысле этого слова, а не в обывательском) стихотворении. Здесь мы находим интересный случай диагонального созвучия, которым устанавливается корреспонденция между окончанием первой строки, тоже стоящим особняком, и началом седьмой —„в е ч е р н е м— ч е р н а я". Если избегать зрительных терминов и оставаться на позиции „слуховой филологии", то мы имеем здесь звуковую корреспонденцию, благодаря которой оставшееся без отзвука окончание первой строки находит его в начале седьмой, так что в систему анафорических созвучий и концовок вносится новое гармоническое соответствие. Контрапунктическая композиция, описанная выше, еще осложняется намеком на звуковое кольцо, которым укрепляется каданс: строки 1 и 7 связаны между собой обращенным движением звуков (буря на небе вечернем—черная туча за тучей), а строки 2 и 8 тожественны. Созвучие „вечернем—черная" несмотря на расстояние между этими словами, есть реальность, воспринимаемая слухом: это объясняется, во-первых, тем, что звуковой состав этих слов („чрн" в ударном слоге) выделяется на фоне основной инструментовки, а во-вторых—тем, что слова эти выступают из ряда анафор и рифм. Интересно, что таким сближением слов по звуковому признаку (своего рода—каламбур, в природе которого много общего с приемами поэтической речи и даже композиции) вносится новый семантический оттенок—подобно тому, как в метафоре оба слова, попадая в новые семантические ряды, взаимно окрашиваются

добавочными значениями. Звуковая корреспонденция „вечернем—черная“ влияет на самые значения этих слов, так что они сближаются, становясь как бы синонимами [1]). Интересно еще, что эта звуковая корреспонденция как бы подкреплена смысловой—только в этих двух строках говорится о небе, а не о море („Буря на н е б е вечернем—черная т у ч а за тучей“). Таким образом, оставшееся особняком и потому особенно запоминающееся „на небе“ находит себе семантический отзвук в седьмой строке.

Еще несколько замечаний о звуках, которые здесь настолько активны, что действием своим, пожалуй, подавляют чисто-мелодическую стихию. Анафорами естественно вызываются повторения одинаковых гласных и согласных (буря-буря-буря, моря-моря), но этими пассивными, непроизвольными созвучиями дело здесь не ограничивается. Наоборот—можно утверждать, что анафоры, как чисто стилистическое, словесное явление, определяются здесь звуковым заданием и ему подчинены. Независимо от анафор как таковых мы имеем здесь устойчивую звуковую организацию. Слова „б у р я—м о р я“ корреспондируют своими неударными слогами; звук „р“ так ощутим по своей акустической, природе, что сохраняет свое действие и в этом положении. Если проследить роль этого звука на протяжении всего стихотворения, то окажется, что он появляется в ударном слоге и потому особенно ощутим только два раза—именно в корреспондирующих, как было указано выше, словах: „вечернем—черная“. В остальных случаях он приглушен, но присутствует все время в качестве элемента инструментовки. Интересно при этом, что другой плавный—„л“—не играет здесь никакой роли, появляясь всего один раз и притом в настолько слабом положении (мучительных), что его следует считать случайным [2]). Ряд

[1]) На это особенно обратил мое внимание Ю. Н. Тынянов, приведя в пример Пушкинское „очей очарованье“.

[2]) См. статью Л. Л. Якубинского — „Скопление одинаковых плавных“ (сборник „Поэтика“ 1919 г.).

„буря—моря—буря“ как будто требует появления в в четвертой строке слова с начальным „м“ и с ударным „о“: мы, действительно, находим слово „м н о г о“, которым подтверждается, что намеченная в левой части стихотворения рифмовка не есть механическое действие анафор. Начальные согласные, находящиеся в ударном слоге и притом в первой, т-е. самой сильной, стопе трехстопного дактиля, располагаются по системе чередования: б-м-б-м. Это — тоже акустическое, воспринимаемое слухом, а не только зрением, явление. Стихотворение это звучит своими краями, которые и стоят друг к другу в отношениях своеобразного контрапункта. Средняя часть менее активна, как в звуковом, так и в мелодическом смысле. Во второй строфе слова „буря-моря“ разделены другими, но слово „хор“ ассонирует со словом „моря“, а „черная“ ассонирует с ним же и консонирует, как было указано, со словом „вечернем“. Так организована вся левая часть стихотворения. О правой части было уже сказано.

Здесь Фет открывает дорогу Бальмонту, который недаром и ссылается именно на это стихотворение [1]), Молодой Фет (стихотворение относится к 1842 г.) только что увлекавшийся Бенедиктовым, сосредоточен здесь на звуковых эффектах—развитие мелодики как таковой является позже. Бальмонт сильнее всего связан именно с этим направлением Фетовской лирики—в его стихе фоника гораздо богаче и активнее мелодики.

---

[1]) «Поэзия как волшебство» (К-во «Скорпион». Москва, 1916. Стр. 85): «Это магическое песнопение так же построено все на Б, Р, и в особенности на немеющем М... этот волшебник, чародей стиха, был Фет, чье имя как вешний сад, наполненный кликами радостных птиц. Это светлое имя я возношу, как имя провозвестника тех звуковых гаданий и угаданий стиха, которые через десятки лет воплотились в книгах «Тишина», «Горящие Здания», «Будем как Солнце» и будут длиться через «Зарево Зорь».

3.

Перехожу к некоторым, наиболее типичным в мелодическом отношении, примерам четырех- и пяти-строфной композиции. При четырех строфах стихотворение естественно членится по типу 2—2. Каждые две строфы образуют большой ритмико-мелодический период. Можно предвидеть разные системы мелодического построения. Две первые строфы могут слагаться в систему либо восхождения с частичным кадансом, либо нисхождения, либо в систему нисходяще-восходящую (интонационное кольцо). Две другие строфы могут вступать в самые разнообразные мелодические отношения с первыми.

Выше было приведено уже несколько примеров четырехстрофной композиции. Все они характерны в том отношении, что симметрия половин в них так или иначе нарушается, а каданс наделяется такой эмфатической силой, что является не столько разрешением, сколько апогеем мелодического движения. В стихотворении „Последний звук умолк" механическая реприза преодолена тем, что третья строфа образует ложное кольцо, после которого четвертая имеет вид особого каданса. В стихотворении „Как богат я в безумных стихах" (пример нисходяще-восходящей системы) мы имеем ясное членение на две половины, но интонационный enjambement при переходе от третьей строфы к четвертой придает восхождению такую силу, что каданс перевешивает — интонация становится патетической и движется большими интервалами. Наконец, в стихотворении „Я пришел к тебе с приветом" мы видели пример построения мелодической системы на движении четырех анафор, из которых третья не возвращает нас к первой, а образует новую ступень восхождения, четвертая же является кадансом, но снабжена специальной эмфазой, благодаря которой она воспринимается не как ослабление, а как предел эмфатической градации.

С последним стихотворением интересно сопоставить другое, в котором вместо четырех анафор, стоящих в

начале каждой строфы, мы имеем четыре концовки. Остальная часть, как и там, построена на синтаксическом параллелизме и повторениях. С мелодической точки зрения такая система особенно интересна потому, что интонационная роль эмфазы, выражающейся в этих концовках, еще ярче. Мелодической пружиной оказывается четвертая строка, которая, по ритмико-интонационной схеме четырехстрочной строфы, должна ее завершать, ослаблять. Получается своего рода несовпадение—эмфаза, как прием напряжения мелодики, нарушает схему и потому особенно резко ощущается.

Солнца луч промеж лип был и жгуч и высок.
Пред скамьей ты чертила блестящий песок.
Я мечтам отдавался, *я* верил весне,—
Ничего ты на все не ответила мне.

Я давно угадал, что мы сердцем родня,
Что ты счастье свое отдала за меня,
Я рвался, *я* твердил о не-нашей вине,—
Ничего ты на все не ответила мне.

Я молил, повторял, что нельзя нам любить,
Что минувшие дни мы должны позабыть,
Что в грядущем цветут все права красоты [1]),—
Ничего мне и тут не ответила ты.

С опочившей в глаз был не в силах отвесть,—
Всю погасшую тайну хотел я прочесть:
И лица твоего мне простили ль черты?—
Ничего, ничего не ответила ты!..

Интересно прежде всего, что строф, в метрическом смысле слова здесь, в сущности, нет: рифмы идут попарно и притом—все мужские. Строфы создаются здесь ритмико-синтаксическим параллелизмом и концовками. И тем, и другим в данном случае, как и вообще у Фета, реализуется мелодическая система. Мы имеем чисто-мелодические строфы—стихотворение членится на интонационные, а не на метрические периоды. Стоит

[1]) Характерная для Фета лексическая небрежность—«цветут права». Мелодика явно подавляет собой семантику.

удалить параллельные синтаксические формы и концовки—мы теряем признаки для членения этих 16 строк на строфы.

Соответственно такой роли словесный состав концовки несколько меняется вместе с напряжением эмфазы. Эффект полного тожества таких концовок не существует для Фета—ему важнее внести в самое повторение интонационную градацию. Романс построен на постепенном crescendo—необходимо, чтобы нарастание интонации поддерживалось синтаксисом и лексикой, чтобы каждая новая строфа побеждала предыдущую. Повествовательная интонация должна развиться в эмфатическую. В первой строфе это уже подготовлено: третья строка, в противоположность двум первым, делится на диподии по принципу синтаксического параллелизма, образуя повторение. Эмфатический характер этого параллелизма особенно подчеркнут инверсией („я мечтам отдавался—я верил весне"), благодаря которой мелодический момент выделен как главный. Эта интонационная фигура развернута во второй строфе в целую эмфатическую систему; строк, аналогичных вступительным, уже нет—строфа эта не повторяет начальную, а побеждает ее, продолжая линию мелодического восхождения: словами „я давно угадал" она сразу становится на интонационную ступень, достигнутую раньше („я мечтам отдавался"). Третья строка этой строфы должна, очевидно, корреспондировать с третьей строкой начальной строфы и в то же время—победить ее, подняв эмфазу на новую интонационную высоту. Действительно, мы имеем опять параллелизм, но иного типа, соответствующий нарастанию эмфатической интонации: вместо деления строки на диподии—сосредоточенный, сгущенный параллелизм в первой же половине строки, притом еще усиленный ритмическим параллелизмом анапестических групп („я рвался—я твердил"). Таким напряжением эмфазы подготовлено появление прежней четвертой строки, которая выступает здесь уже не как простое завершение отдельно-взятой строфы, а как эмфатическое

повторение, как основная пружина всей системы. Ясно, что мы поднимаемся по интонационной лестнице, которая должна состоять из обычных четырех ступеней, в данном случае образующихся этими концовками. Ясно также, что третья строфа должна вести дальше систему мелодического нарастания, а не возвращаться к первой.

Отсутствием строфы в метрическом смысле этого слова движение это здесь облегчено, мотивировано. В стихотворении „Последний звук умолк в лесу глухом" Фет возвращается в третьей строфе к начальной интонации („Скользит туман прозрачный над водой")—его принуждает к этому самая метрическая структура, и только при помощи сложных мелодических приемов ему удается избежать механической репризы. Здесь он действует так же, как в стихотворениях анафорического типа, где строфа как таковая ослаблена тем, что мы имеем одну фразу, о д н о движение, проходящее через четыре ритмически-сильных момента. Иначе говоря—интонационно-синтаксический момент главенствует над строфическим как таковым. Отсюда—постоянное у Фета появление строфических enjambements. В разбираемом стихотворении нет нужды даже в этом, потому что самая строфика здесь образуется на основе интонационно-синтаксической. С другой стороны, роль концовок, как моментов формующих и строфу, и самое движение мелодии, тем значительнее. Вторая строфа развивалась на фоне первой; концовка, только здесь и вступающая в свою роль, естественно должна была быть буквальным повторением четвертой строки. Третья строфа развертывается на фоне второй и с ней соперничает. Мы можем предвидеть, что фигура „я рвался, я твердил", выступившая как эмфатическое усиление на фоне предыдущей формы—„я мечтам отдавался, я верил весне"—, не в состоянии сама по себе образовать новую интонационную ступень, которая требуется самой мелодической системой. Из второй строфы должно быть взято что-нибудь другое, что́ будет связывать с ней третью строфу и в то же время может быть усилено. Это особенно важно

для третьей строки, каждый раз являющейся интонационным апогеем.

Действительно, третья строфа начинается с той высоты, которой достигла вторая: какъ было и раньше, она подхватывает третью строку предыдущей строфы („я рвался, я твердил — я молил, повторял"), чтобы, отталкиваясь от нее, вести нарастание дальше. Кроме системы концовок получается, таким образом, система анафор (я-я-я-я), стоящих на совершенно определенных и характерных для всего движения местах (строки 3, 5, 7, 9), и система ритмико-синтаксическихъ параллелизмов. Но третья строка этой новой строфы уже не может корреспондировать с третьей строкой строфы предыдущей — она должна дать нечто новое. Этим новым оказывается нагнетание придаточных „что". Во второй строфе их было два—в середине первой строки и в начале второй. Третья строфа повторяет эту форму в полной неприкосновенности, но прибавляет еще одно „что" — именно в начале третьей строки, которая тем самым и выступает как носительница новой эмфазы. В соответствии с этим новым усилением концовка эмфатически изменена: главный интонационный акцент смещен со слова „ничего" на слово „тут".

Четвертая строфа должна быть каденсной. Новой интонационной высоты она завоевывать не должна — апогей восхождения достигнут в третьей строфе. Но зато она должна отличаться от всех предыдущих самым типом интонационного и синтаксического строения. Ожидаемое повторение концовки требует тем большего отступления от синтаксической системы, канонизованной предыдущими строфами. Именно потому, что концовка механически д о л ж н а явиться, чтобы выполнить установленную систему, необходимо, чтобы это появление было как-бы неожиданностью, т. е. чтобы предшествующие строки не подготовляли, а скорее уводили бы нас в сторону или, по крайней мере, окрашивали бы эту ожидаемую концовку новым смыслом, новой эмфазой. Иначе говоря — каданс должен быть нисхождением,

но не ослаблением. Вместо новой высоты мы должны ожидать, наоборот, сильного понижения мелодической линии, но вместе с тем — и апогея интонационной эмфазы, которая выразится не в повышении, а в появлении новых интонаций. Действительно, после первых двух строк, снижающих всю мелодическую линию (что выражается в смещении анафорического „я“ на середину и конец строки), появляется вопросительная фраза, ответом на которую и служит концовка. В таком положении она приобретает новую силу — из эмфатической она становится патетической и, в этом смысле, не повторяет предыдущие, а является заново, неожиданно оказываясь самой сильной, самой значимой из них. Это, как мы уже не раз видели, типично для романсов Фета.

С этим примером необходимо сопоставить другой, чтобы убедиться в постоянстве такого рода приемов у Фета. Это—популярное стихотворение цыганского типа: „Сияла ночь“. Здесь нет ни четырех анафор. ни четырех концовок. Четыре строфы ясно распадаются на 2+2: вторая повторяет мелодию первой, но развивает ее на более высокой интонации и потому примыкает к ней; третья возвращается к первоначальной высоте, так что мы ожидаем полной репризы. Но мелодия разрастается и захватывает при помощи интонационного enjambement четвертую строфу, так что две строфы образуют одно мелодическое движение, которое приводит к высокому кадансу. Последняя строка оказывается повторением восьмой — т. е. той, которая служит полукадансом, отделяя первую половину стихотворения от второй. Иначе говоря, мы имеем и здесь концовки, но не строфические, а каденсные: каданс корреспондирует с полукадансом. При отсутствии мелодической симметрии между первой и второй половинами это опять действует не как простое композиционное повторение, диктуемое самой схемой, а как неожиданный прием, цель которого— довести намеченную в полу-кадансе интонационную эмфазу до высшего предела. Неожиданность, как и в

предыдущем примере, тем резче, что формально мы можем ожидать этого повторения, но оно как таковое уже не ожидается после того, как мы вступаем в широко-развернутую кантилену, уходящую от первоначального движения.

Сияла ночь. Луной был полон сад. Лежали
Лучи у наших ног в гостиной без огней [1]).
Рояль был весь раскрыт, и струны в нем дрожали,
Как и сердца у нас, за песнею твоей.

Ты пела до зари, в слезах изнемогая,
Что ты — одна любовь, что нет любви иной.
И так хотелось жить, чтоб, звука не роняя,
Тебя любить, обнять и плакать над тобой!..

И много лет прошло, томительных и скучных,
И вот в тиши ночной твой голос слышу вновь,—
И веет как тогда, во вздохах этих звучных,
Что ты одна вся жизнь, что ты одна любовь,

Что нет обид судьбы и сердца жгучей муки,
А жизни нет конца и цели нет иной,
Как только веровать в рыдающие звуки,
Тебя любить, обнять и плакать над тобой.

Интересно отметить, что последняя строка находится в иной интонационно-синтаксической ситуации по сравнению с тожественной восьмой: здесь она продолжает уже начатое раньше движение инфинитивов („как только веровать") и потому звучит особенно напряженно, патетично, а там она является завершением эмфазы, сосредоточенной в другой части фразы („И так хотелось жить"). Отметим еще, что нарастание мелодии подготовляется во второй половине уже анафорическими „и", но решающий в этом смысле момент—последняя строка третьей строфы, которая по своему ритмико-интонационному типу и по лексическому составу корреспондирует со второй строкой второй строфы, но в интонационном отношении отличается тоже гораздо большей эмфатической силой. Этим подтверждается, что дело здесь — не

[1]) Характерная „небрежность" синтаксиса: „без огней" синтаксически связывается скорее с „лежали лучи", чем с „гостиной".

в простом композиционном повторении концовки, не в метрической схеме как таковой, а в особом приеме эмфатического разъятывания первоначально данной в сжатом виде мелодической системы. Оказывается, что схема (2—2) здесь преодолена, так что на самом деле стихотворение слагается из трех моментов—из трех мелодических строф: I — II — (III — IV). Интонация постепенно разрастается, превращаясь к концу в развитую мелодию. В этом отношении очень характерно дробление начальной строки на мелкие предложения, которые при этом не совпадают с ритмическими членениями шестистопного ямба. Получается цезурный enjambement, которым подготовляется сильный enjambement стиха (лежали—лучи). Интонация приобретает характер вступительного повествования. Это сказывается и в постановке сказуемого перед подлежащим, причем последнее сказуемое, благодаря enjambement, особенно выделяется своей прозаической, повествовательной интонацией. Переход к мелодизации делается постепенно. Тем резче действует конец, где фраза, начавшаяся словами „И веет", разрастается при помощи придаточных „что" в целый период.

Такой тип четырехстрофной композиции, где третья строфа сливается с четвертой в одну фразу, так что вместо четырех моментов мы имеем три, встречается у Фета еще не раз [1]). Остановимся теперь на таких примерах, где членение типа (2 — 2) более или менее сохранено. В стихотворении „Растут, растут причудливые тени" две первые строфы образуют совершенно ясное восхождение, так что получается одна мелодическая строфа. Это подкреплено тем, что четные строки короче нечетных (пятистопный и трехстопный ямб) и в интонационном отношении гораздо слабее их. Интонационные акценты систематически приходятся на нечетные строки, так что третья строка воспринимается как второй момент, пятая—как третий, седьмая—как четвертый. Вто-

[1]) Ср. напр. стихотворение „Молчали листья".

рая строфа не повторяет первую, а прямо продолжает начатое восхождение.

Растут, растут причудливые тени,
В одну сливаясь тень.
Уж позлатил последние ступени
Перебежавший день.

Что звало жить, что силы горячило,—
Далеко за горой.
Как призрак дня, ты, бледное светило,
Восходишь над землей.

Ритмико-мелодическое движение определяется здесь четырьмя нечетными строками—и интересно, что они образуют обычную для Фета мелодическую дугу, с апогеем на третьем моменте. Интонационная особенность этих пятистопных строк заключается в том, что главные повышения приходятся на четвертый и на шестой слоги: „Растут, растут причудливые тени — Уж позлатил последние ступени—Что звало жить, что силы горячило— Как призрак дня, ты, бледное светило". Русский пятистопный ямб, по метрической своей природе, поддерживает, повидимому, именно такую интонационную систему, потому что четвертый и шестой слоги обладают наиболее устойчивым и сильным ударением — первый как цезурный, второй как начинающий послецезурную часть (типа—„Еще одно; последнее сказанье"). Но интересно, что у Фета этот интонационный строй проведен через все четыре строки [1]), так что образуется своего рода интонационный параллелизм, мелодическая роль которого сходна с мелодической ролью четырех анафор. При переходе от первой строки к третьей интонационные акценты на соответствующих местах усиливаются в своем эмфатическом значении. В первой строке—фигура удвоения (растут-растут), которая сразу дает интонационный перевес второму слову, т. е. четвертому слогу. Третья

[1]) Нет ни одной строки типа „И летопись окончена моя", т. е. с членением на три словесные группы и с ударением на втором и шестом слогах (12+12+22).

строка укрепляет это пэоном (уж позлатил). Пятая имеет метрическое ударение и на втором слоге, но синтаксическая ее форма (что звало жить, что силы горячило) наделяет эмфазой слова „жить“ и „силы“, т. е. опять четвертый и шестой слоги. Мы имеем здесь характерную эмфатическую инверсию, цель которой — сохранить именно за шестым слогом его интонационное значение и не передавать его десятому, что было бы, если бы во второй части стиха был порядок первой (что звало жить, что горячило силы). Седьмая строка, как четвертый момент, образует нисхождение, но зато, как постоянно у Фета, она наделяется специальной каданснои эмфазой: мы имеем интонационный акцент на метрически-слабом месте—на пятом слоге. Заметим еще, что все эти четыре строки сходны тем, что восьмой слог остается в них неударным [1]).

При переходе ко второй половине стихотворения мы сразу видим изменение ритмико-интонационного строя.

И на тебя, как на воспоминанье,
Я обращаю взор...
Смолкает лес, бледней ручья сиянье,
Потухли выси гор,—

Лишь ты одно скользишь стезей лазурной,
Недвижно все окрест,
Да сыплет ночь своей бездонной урной
К нам мириады звезд.

В первой строке шестой слог оказывается неударным — интонационный акцент передвинулся на десятый слог, так что во всей строке мы имеем только два ударения, из которых одно—в рифме. Четвертый слог получает больший интонационный вес, чем это было. Этим создается новый эмфатический толчок — начинается новое восхождение. В следующих длинных строках харак-

[1]) Образуются характерные словораздель в послецезурных частях: $5_2 - 2_1$, $4_2 + 3_2$, $3_2 + 4_3$, $1 + 3_1 + 3_2$. Постепенным убыванием первых цифр и возрастанием вторых определяется ослабление ритмического веса в шестом слоге.

терпо появление всех пяти метрических ударений, в том числе—и на восьмом слоге, который в первой половине оставался все время неударным. Это учащение ударений связано, повидимому, с замедлением темпа и развитием кантилены. Первая строка играет роль границы, перехода. Она не столько начинает новое движение, сколько примыкает к предыдущему. Новая система восхождения начинается, в сущности, не с нее, а именно с третьей строки. Мы имеем, таким образом, смещение мелодического зачина, нарушение метрической интонации, которым подготовляется нарастание эмфазы. Развитие кантилены сказывается и в том, что короткие строки, которые в первой половине почти не принимали участия в мелодическом движении, вовлекаются здесь в него, сохраняя высоту, которой достигает интонация длинных строк. Синтаксически это выражается в том, что мы имеем в них не нисходящие части предложения, не их окончания, а самостоятельные предложения, стоящие в линии перечисления как равноправные члены. Там они примыкали к длинным, образуя enjambement; здесь они вступают как параллельные (смолкает — бледней — потухли). Для развития кантилены характерно, что слияние двух строф в одно мелодическое целое, отмеченное нами в первой половине; здесь эмфатически усилено: отсутствие нисхождения на строке „Потухли выси гор“ (ср. выше „Перебежавший день“) воспринимается как интонационный enjambement. Таким образом, формула предыдущего стихотворения — I + II + (III + IV) — относится и к этому стихотворению, хотя это не так ощущается благодаря тесному слиянию двух первых строф. Отметим еще, что и здесь есть связь между концом второй строфы и кадансом, но не оформленная в виде концовки, как это было выше. Мы видели в конце второй строфы эмфатическое повышение на слове „ты“ („Как призрак дня, ты, бледное светило“); это „ты“ возвращается в качестве апогея эмфазы и всего мелодического движения в первой строке последней строфы („Лишь ты одно скользишь стезей лазурной“).

Мы видели уже на многих примерах, что Фетовские репризы, благодаря напряжению эмфазы к концу, получают характер не столько завершения, закругления, сколько мелодического апогея. Поэтому для Фета характерно не кольцевое построение в полном смысле этого слова, а те или другие формы повторения в конце некоторых фраз или слов начальной части. Иногда эта корреспонденция принимает очень сложные и интересные формы—каданс вбирает в себя всю первую половину стихотворения, сообщая ей новую эмфатическую силу. Так—в стихотворении „Певице", чрезвычайно типичном для мелодических приемов Фета. Мы имеем здесь сложную романскую форму.

Уноси мое сердце в звенящую даль,
Где, как месяц за рощей, печаль!
В этих звуках на жаркие слезы твои
Кротко светит улыбка любви.

О дитя, как легко средь незримых зыбей
Доверяться мне песне твоей!
Выше, выше плыву серебристым путем,
Будто шаткая тень за крылом...

Вдалеке замирает твой голос, горя,
Словно за морем ночью заря,--
И откуда-то,—вдруг,—я понять не могу,—
Грянет звонкий прилив жемчугу...

Уноси ж мое сердце в звенящую даль,
Где кротка, как улыбка, печаль,
И все выше помчусь серебристым путем
Я как шаткая тень за крылом.

С точки зрения общего мелодического движения это стихотворение интересно тем, что первые две строфы образуют нисходяще-восходящую систему. Оно открывается сразу высокой эмфатической интонацией, по отношению к которой следующая фраза (строки 3—4) является нисхождением. Во второй строфе, наоборот, эмфаза сосредоточена в строках 3—4: получается опрокинутая мелодическая дуга. Интересно, что именно в корреспондирующих между собой по силе эмфазы стро-

ках стоят союзы „как“ и „будто“, роль которых в этом стихотворении очень значительна (ср. дальше—словно, как, как). Третья строфа начинает собою систему восхождения, которым подготовляется высокий каданс. Первые две строки этого каданса составлены из трех строк начальной строфы: первая повторена буквально, с присоединением только эмфатического „ж“ (Унеси ж), а вторая переплетена с четвертой, образуя своего рода узел:

Где, как месяц за рощей, печаль
. . . . . } Где кротка, как улыбка,
Кротко светит улыбка любви печаль.

Вторые строки каданса повторяют последнее двустишие второй строфы в несколько измененном виде. Таким образом, Фет берет из первой половины высокие в интонационном отношении стихи и соединяет их в каданс, который благодаря этому оказывается эмфатическим и мелодическим апогеем [1]).

Пятистрофных стихотворений у Фета сравнительно немного—гораздо меньше, чем двух-, трех- и четырехстрофных. Два примера у нас уже было приведено („Благовонная ночь“ и „Какая грусть“). В обоих—ха-

[1]) В. Жирмунский, стремясь в своей книге к установлению схем, дает неправильное описание этого каданса: „В этой сложной композиции последняя строфа (исход) представляет соединение первого двустишия первой строфы (начало стихотворения) с последним двустишием второй строфы (концовка в виде двустишия в конце каждой группы по восьми стихов)“. („Композиция лирических стихотворений“, стр. 85). Как видим, композиция эта сложнее. Ошибочно также сделанное им в примечаниях (стр. 104) сопоставление этой вещи со стихотворением Пушкина „Зимний вечер“. У Пушкина последняя строфа представляет собой соединение первой половины начальной строфы с первой же половиной третьей строфы (даже с точки зрения чистой схемы — это совершенно иной „тип“), которые воспроизводятся с буквальной точностью. У Фета — сложное эмфатическое образование, которое совсем не так „отчетливо и строго“, чтобы легко канонизоваться, и не имеет ничего общего с композицией „Зимнего вечера“.

рактерные сближения, сливающие четвертую строфу с пятой. При их анализе я отмечал особенную роль союзов. Это подтверждается и другими примерами. Разница между четырехстрофной и пятистрофной композицией очень большая — членение на части, на строфические группы и, тем самым, на интонационные периоды должно быть гораздо более резким. Три строфы легко объединяются одним движением; четыре строфы развиваются на основе симметрического членения на две половины, при пяти строфах эта симметрия исчезает — является необходимость в более или менее отчетливом проведении границ между отдельными периодами и в скреплении периодов внутри себя. Отсюда — появление, с одной стороны, анафорических „и", с другой — противительных „а", „но" и т. д. У Фета все они имеют большое интонационное значение, потому что синтаксис его строится не на логической, а на мелодической основе.

Остановимся на немногих примерах, отличающихся от приведенных выше. Естественно ожидать, что пятистрофное стихотворение должно слагаться не только по типу (2 | 2), но и по типу (2 | 2 | 1). Такие примеры, действительно, есть. В стихотворении „На заре ты ее не буди" две первые строфы образуют одну группу, объединенную восходяще-нисходящим движением; две следующие строфы образуют такую же группу и повторяют то же мелодическое движение, отличаясь от первого только большей эмфазой, что и отмечается союзом „а" в начале третьей строфы; пятая является особым каданс ом, смыкающим стихотворение в кольцо.

На заре ты ее не буди:
На заре она сладко так спит!
Утро дышит у ней на груди,
Ярко пышет на ямках ланит.

И подушка ее горяча
И горяч утомительный сон,
И чернея бегут на плеча
Косы лентой с обеих сторон.

А вчера у окна ввечеру
Долго, долго сидела она
И следила по тучам игру,
Что скользя затевала луна,—

И чем ярче играла луна,
И чем громче свистал соловей,
Все бледней становилась она,
Сердце билось больней и больней.

Оттого-то на юной груди,
На ланитах так утро горит;
Не буди ж, ты ее, не буди:
На заре она сладко так спит.

Не будем останавливаться на деталях—многое знакомо нам по прежним примерам. Укажем только на анафорические „и“, которыми устанавливается корреспонденция между второй и четвертой строфами—т. е. между эмфатическими апогеями каждой группы. Отделенность каданса подчеркнута начальным „оттого-то“, которое входит в общую синтаксическую систему и характерно для пятистрофной композиции. Каданс возвращает нас к словесному составу первой строфы, но характерно его несовпадение. Только последняя строка каданса воспроизводит с точностью вторую строку начала. Этим значение кольца как такового ослабляется: возвращается напев, возвращаются отдельные слова, но в иной связи, в иных сочетаниях—точно начало уже забыто, уже отошло. Характерно, что тяготеет к образованию кольца не в четырехстрофных стихотворениях (как Пушкин, которому важно логически подготовить это возвращение и дать ощущение симметрии двух половин—от первой строфы до третьей и от третьей до конца, которое есть повторение начала), а в пятистрофных.

Сходно по типу композиции стихотворение „Ярким солнцем в лесу пламенеет костер“ (2+2+1). В начале третьей строфы мы находим характерное „пусть“, которым начинается новый интонационный период. Ка-

данс, как и в предыдущем примере, дает вариацию начальной строфы.

Ярким солнцем в лесу пламенеет к о с т е р,
И сминаясь т р е щ и т м о ж ж е в е л ь н и к.
Точно п ь я н ы х г и г а н т о в с т о л п и в ш и й с я х о р
Раскрасневшись ш а т а е т с я е л ь н и к.

Я и думать забыл про холодную ночь,—
До костей и до сердца прогрело;
Что смущало,—колеблясь умчалося прочь,
Будто искры в дыму улетело.

П у с т ь на зорьке, все ниже спускаясь, дымо
Над золою замрет сиротливо:
Д о л г о - д о л г о [1]), до поздней поры, огонек
Будет теплиться с к у п о, л е н и в о.

И л е н и в о и с к у п о мерцающий день
Ничего не укажет в тумане:
У холодной золы изогнувшийся пень
Р очернеет один на поляне.

Н о нахмурится ночь,—разгорится к о с т е р,
И вплясь з а т р е щ и т м о ж ж е в е л ь н и к,
И, как п ь я н ы х г и г а н т о в с т о л п и в ш и й с я х о р,
Покраснев з а ш а т а е т с я е л ь н и к.

Такая же пятистрофная композиция, с вариацией начала в кадансе и с характерным каданснным „но"—в стихотворении „Весеннее небо глядится". Интересно по отчетливости интонационных периодов стихотворение „Над озером лебедь в тростник протянул". Нисхождение в конце первого периода подчеркнуто при помощи системы enjambements, которые придают интонации прозаически-повествовательный характер (как это было выше в первой строке стихотворения „Сияла ночь").

Над озером лебедь в тростник протянул.
В воде опрокинулся лес.
Зубцами вершин он в заре потонул,
Меж двух изгибаясь небес.

---

[1]) Ср. в предыдущем примере совершенно такую же фигуру нарастания: „И вчера у окна ввечеру Д о л г о, д о л г о сидела она".

И воздухом чистым усталая грудь
Дышала отрадно. Легли
Вечерние тени. Вечерний мой путь
Краснел меж деревьев вдали.

А мы,— мы на лодке сидели вдвоем.
Я смело налег на весло,
Ты молча покорным владела рулем,—
Нас в лодке как в люльке несло—

И детская челн направляла рука
Туда, где, блестя чешуей,
Вдоль сонного озера быстро река
Бежала как змей золотой.

Уж начали звезды мелькать в небесах,—
Не помню, как бросил весло,
Но помню, что пестрый нашептывал флаг,
Куда нас потоком несло!..

Здесь каданс не связан с началом, но связан, по рифмам, с третьей строфой, где начинается развитие темы „мы" после вступительного пейзажа, резко отделенного повествовательной интонацией от лирической эмфазы дальнейших строф. Этим еще сильнее подчеркнута обособленность первых двух строф. В другом стихотворении („Степь вечером") мы имеем сходный интонационный прием на том же месте — в конце второй строфы,— причем каданс, отделенный от предыдущего периода тем же „уж", корреспондирует в интонационно-синтаксическом отношении не с третьей строфой, как здесь, а с этим концом второй. Характерно, что тематической разницы между периодами нет, нет и обычного в таких случаях противительного союза. Союзы и частицы, вообще, не играют в нем такой роли, потому что оно не отличается особым эмфатическим напряжением.

Клубятся тучи, млея в блеске алом,
Хотят в росе понежиться поля.
В последний раз за третьим перевалом
Пропал ямщик, звеня и не пыля.

Нигде жилья не видно на просторе.
Вдали огня ль песни — и не ждешь:
Все степь да степь. || Безбрежная как море
Волнуется и наливает рожь.

За облаком до половины скрыта,
Луна светить еще не смеет днем.
Вот жук взлетел и прожужжал сердито,
Вот лунь пропрыгал, не шевеля крылом.

Покрылись нивы сетью золотистой,
Там перепел откликнулся вдали,
И, слышу я, в изложине росистой
Вполголоса скрипят коростели.

Уж сумраком пытливый взор обманут.
Среди тепла прохладой стало дуть.
Луна чиста. || Вот с неба звезды глянут—
И как роса засветит млечный путь.

Необходимо еще дополнить сделанные выше замечания относительно характерного для Фета употребления союзов и частиц. Мы не раз обращали внимание на его „и“, которые отличаются от простых соединительных союзов тем, что относятся не к отдельным членам предложения, а ко всему предложению в целом и имеют оттенок то временного, то следственного значения. Такое „и“ имеет свое устойчивое место в строфике Фета— именно, начало третьей строки. При этом чаще всего мы находим эти „и“ в начальной и конечной строфах, где они имеют большое интонационное значение; иногда же они проведены через все стихотворение, слагаясь в систему и определяя собой композицию. Вот несколько примеров обособленно стоящих „и“, которые, однако, играют большую роль в корреспонденции между соответственными строфами:

I.

1) Дул север, плакала трава
И ветви о недавнем зное,
И роз, проснувшихся едва,
Сжималось сердце молодое.

IV.

Прощай, соловушко! И я
Готов на миг воскреснуть тоже,
И песнь последняя твоя
Всех вешних песен мне дороже.

III.

2) Изнемогающий, больной,
Души ты не утратил силу,
И жизни мутною волной
Ты чистым унесен в могилу.

IV.

Спи! Вечность правды настает,
Вокруг стихает гул суровый,
И Муза строгая кладет
Тебе на гроб венок лавровый.

(„На смерть А. В. Дружинина").

I

3) Прошла весна, темнеет лес,
Скудней ручьи, грустнее ивы,
И солнце с высоты небес
Томит безветреные нивы.

III

Но в свежем тайнике куста
Один певец проснулся вешний
И так же песнь его чиста
И дышит полночью нездешней.

(„Ф. И. Тютчеву)"

I

4) На утро дней все ярче и чудесней
Мечты и сны в груди моей росли,—
И песен рой во след за первой песней
Мой тайный пыл на волю понесли.

IV

Тут нет чужих, тут все—родной и кровный,
Тут нет врагов, кругом—одни друзья!—
И всей душой за ваш привет любовный
К своей груди вас прижимаю я.

(„На пятидесятилетие Музы)"

I

5) Вчера—уж солнце рдело низко—
Средь георгин я шел твоих,
И как живая одалиска
Стояла каждая из них.

IV

Но прежним тайным обаяньем
От них повеяло опять,
И над безмолвным увяданьем
Мне как-то совестно роптать.

II

6) Станицей тучки носятся.
Тепло озарены,
И в душу снова просятся
Пленительные сны.

IV

Какой-то тайной жаждою
Мечта распалена,
И над душою каждою
Проносится весна.

(„Уж верба вся пушистая)"

Последовательно проведенное через все стихотворение, это „и" играет еще более существенную синтаксическую и интонационную роль, приобретая сильный эмфатический оттенок. В стихотворении „О. М. Соловьевой" оно появляется в третьих строках двух первых строф, а затем—в первой строке каданса, как эмфатическое:

Рассеянной, неверною рукою
Я собирал поэзии цветы,
И в этот час мы встретились с тобою
Поклонница и жрица красоты.

В безумце ты тоскующем признала
Прибывшего с знакомых берегов,
И кисть твоя волшебством разгадала
Язык цветов и сердца тайный зов.

И вот с тех пор в роскошном их уборе
Завидевши те сельские цветы
Нетленными на матовом фарфоре,
Без подписи я знаю: это ты.

Следующий момент в развитии интонационной и эмфатической роли этих „и"—их учащение, нагнетание. Тут возможно их соединение с более слабыми простыми „и", которые, вступая в общую систему мелодического нарастания, усиливаются в своем синтаксическом значении и приближаются к первым. Зародыш такого нагнетания можно наблюдать, например, в стихотворении „Грезы:"

Мне снился сон, что сплю я непробудно,
Что умер я и в грезу погружен—
И на меня ласкательно и чудно
Надежды тень навеял этот сон.

Я счастья жду,—какого?—сам не знаю...
Вдруг—колокол,—и все уяснено,
И проснув душой, я понимаю,
Что счастье—в этих звуках: вот оно!

И звуки те прозрачнее и чище,
И радостней всех голосов земли,
И чувствую—на дальнее кладбище
Меня под них, качая, понесли...

В груди восторг и сдавленная мука,
Хочу привстать, хоть раз еще вздохнуть,
И на волне ликующего звука
Умчася в даль во мраке потонуть.

Отсюда—уже прямой путь к той системе лирических „и", на которой построено известное стихотворение „Измучен жизнью, кокетством надежды", или к целой колонне их, как мы видели это выше в стихотворении „Когда мечтательно я предан [illegible]". Чтобы закончить этот экскурс о союзах, добавим еще, что для романсного стиля очень типично употребление частицы „пусть" в эмфатическом значении, которое дается ему интонацией. Так, например, в стихотворении „Все как бывало":

Все, как бывало, веселый, счастливый,
Ленты твоей уловляю [1]) извивы...

---

[1]) Это странное здесь в лексическом отношении слово явилось, очевидно, в результате инструментовки на „л". Пример явного влияния фонической доминанты на лексику.

Млеющих звуков впивая истому,
Пусть ты летишь, отдаваясь другому!

Пусть пронеслась ты надменно небрежно,—
Сердце мое все попрежнему нежно,

и т. д.

Или:

Томительно-призывно и напрасно
Твой чистый луч передо мной горел:
Немой восторг будил он самовластно,
Но сумрака кругом не одолел.

Пускай клянут, волнуясь и споря,
Пусть говорят: „То бред души больной!"

Или — в кадансе:

Пусть умру я, распевая
От восторгов и усилья.

(„Безобидней всех и проще")

Сюда же относится эмфатическое „нет", о котором была уже речь выше, и эмфатическое "так" („так пей же"). Иногда стихотворения Фета слагаются в виде цепи разных эмфатических частиц и интонаций. Так—в большом стихотворении (6 строф) „Ты прав, мы старимся". Привожу отдельные места — начала строф II—V и последние две строки:

Так что ж, ужели нам, покуда мы живем
. . . . . .
Нет, мы не отжили! . . . . . .
. . . . . .
К чему пытать судьбу? . . . . . .
. . . . . .
Так пей же из нее . . . . . .

Всем этим подкрепляется высказанное в начале главы утверждение относительно разработки эмфатической интонации у Фета.

Остается указать еще на одну особенность Фетовской композиции, связанную с мелодикой. Мы не раз упоминали о тенденции Фета строить все стихотворение на одной фразе, в виде непрерывного музыкального пе-

риода. Пример такого периода, чрезвычайно характерный для Фета, приводился выше, в связи с Лермонтовым. Вернемся к нему, чтобы выяснить некоторые детали. Одна фраза развита здесь на пространстве 20 строк (пять 4-строчных строф), причем нисхождение занимает всего 2 строки. Каков же интонационный путь этого длинного подъема—в какие отношения вступают между собой строфы? Первая строфа ясно делится на две половины—по двум „когда", в первой и третьей строках („К о г д а мечтательно я предан.... К о г д а созвездия заблещут....."); благодаря этому вторая и четвертая строки в интонационном отношении слабее. Акценты естественно падают на эти „когда", причем второе, конечно, лежит выше первого. [1]) Таким образом, интонация строфы представляет собой чередование сильных и слабых моментов („Когда..... И..... Когда..... И.....") с общим направлением к подъему. Слабые начальные „и" этой строфы, играющие роль простых соединительных союзов и потому не имеющие интонационного значения, развиваются дальше в систему анафор и, тем самым, становятся носителями повышения. Как уже не раз указывалось, четыре анафоры создают определенный мелодический рисунок строфы—с главной высотой на третьей строке и с нисхождением в четвертой. Сильному нисхождению здесь, конечно, препятствует общая линия подъема, на основе которой развивается стихотворение, но частичное нисхождение все же необходимо, так что четвертое „и" слабее предыдущих. Таким образом, первые две строфы образуют вместе первый интонационный период, первое колено. Система анафорических „и" продолжается, захватывая всю следующую строфу и создавая этим сильный толчок к новому повышению после

[1]) Синтаксический параллелизм совпадает с ритмическим: „Когда мечтательно я предан тишине" и „Когда созвездия заблещут в вышине" тожественны по своей ритмической характеристике ($6_4+3_2+3_2$). Это ритмическое движение повторяется несколько раз на протяжении стихотворения—ср.: „И ожиданье с минутой возрастает," „И я стою уже, безумный и немой".

второй строфы. Мы имеем опять то же движение, с высотой на третьей строке, но более напряженное вследствие непрерывности анафор. Четвертая строфа должна соединиться с третьей в новый период и вместе с тем—быть сильнее ее. При отсутствии той схемы, которая есть в Лермонтовском „Когда волнуется желтеющая нива", и при невозможности продолжать еще дальше систему анафорических „и", которые потеряли бы, в таком случае, свое интонационное значение, Фет должен для придания новой силы четвертой строфе создать какое-нибудь новое интонационное движение. Действительно, в последней строке третьей строфы, где должно наступить частичное нисхождение, мы видим особый прием: предложение с анафорическим „и" не занимает целой строки (как неизменно было до сих пор), а лишь половину—является новое, внутреннее „и", которое образует сильный строфический enjambement:

И вижу ясное, и тихо, улыбаясь,

Ты на слова любви мне говоришь „люблю!",
А я бессвязные связать стараюсь речи,
Дыханьем пламенным дыханье ловлю,
Целую волоса, душистые и плечи

и т. д.

Таким способом Фету удается остановить движение анафор и, вместе с тем, сообщить четвертой строфе достаточную интонационную силу. Эти четыре строфы располагаются в виде двух периодов, из которых второй (строфы 3-я и 4-я) является интонационным обращением первого. Даже не зная дальнейшего, можно a priori сказать, что весь подготовительный путь пройден—должна явиться каденсная строфа. И действительно—мы имеем прибавочное, последнее повышение, в котором возвращается „и", но сначала в виде простого союза („Целую волоса... И долго слушаю..."), а затем—сильное, в конце строки (как бы повторяя фигуру „И вижу ясное, *и* тихо, улыбаясь"):

И долго слушаю, как ты молчишь, *и* мне
Ты предаешься вся для страстного лобзанья,

О, друг, как счастлив я,—как счастлив я вполне!
Как жить мне хочется до нового свиданья!

На протяжении всего подъема мы отмечаем три основных интонационных момента: 1) две первые строфы, 2) две вторые строфы и 3) две первые строки последней строфы. Разрешением этих трех композиционных акцентов подъемной части являются три ступени каданса, три „как" [1]).

Естественно ожидать, что при своих тенденциях к построению музыкальных периодов, основанных на мелодическом нарастании, Фет должен избегать обычных логических форм и стремиться к образованию подъема без помощи союзов, а лишь при помощи системы повторений и параллелизмов, которые приводят к восклицательному кадансу. В этом смысле чрезвычайно характерно для него стихотворение „Одним толчком согнать ладью живую"—форма, постоянно повторяющаяся в поэзии напевного стиля. Нарастание создается непрерывным синтаксическим параллелизмом, повторением формы „инфинитив (-его дополнение" в простом и осложненном другими членами виде. Для напевного стиля характерен выбор этой формы уже потому, что ею создается особая интонация, удобная для мелодических приемов. Именно на стремлении к напевной монотонии основана тенденция обходиться без грамматического сказуемого,—тенденция, так явно проявившаяся у Фета [2]). В таких „неполных" предложениях, с одной стороны, исчезает действие повествовательной интонации (а тем самым открывается простор для развития интонации

[1]) Ср. совершенно тожественный каданс в стихотворении „Как богат я в безумных стихах":

О, как беден, как жалок тогда.
Как беспомощен я пред тобою!

[2]) Ср. „Буря на небе вечернем", „Шепот, робкое дыханье", „Это утро, радость эта" и др.

лирической), а с другой—роль интонации как таковой значительно увеличивается [1]).

Мы имеем одну фразу, развернутую на пространстве трех строф:

Одним толчком согнать ладью живую
С наслаженных отливами песков,
Одной волной подняться в жизнь иную,
Учуять ветр с цветущих берегов,

Тоскливый сон прервать единым звуком,
Упиться вдруг неведомым, родным,
Дать жизни вздох, дать сладость тайным мукам,
Чужое вмиг почувствовать своим,

Шепнуть о том, пред чем язык немеет,
Усилить бой бестрепетных сердец,—
Вот чем певец лишь избранный владеет!
Вот в чем его и признак и венец!

Параллелизм инфинитивной формы поддерживается повторениями, усиливающими подъем. Первая строфа построена аналогично тому типу, какой мы имели в начале стихотворения „Когда мечтательно я предан тишине"—сильные нечетные строки („Одним толчком... Одной волной...") чередуются с более слабыми четными. Сравнительной своей слабостью особенно выделяется вторая строка, занятая второстепенными членами

[1]) Пешковский указывает, что в инфинитивных неполных предложениях инфинитив „не играет роли сказуемого, как это часто принимается, а обнаруживает все признаки приглагольного инфинитива, т.-е. относится к недостающему глаголу" и что здесь „невозможна обычная повествовательная интонация". Инфинитив „слишком не грамматичен, слишком лишен синтаксических форм, чтобы быть сказуемым, и в то же время слишком характерен своим специальным инфинитивным значением, чтобы быть неграмматическим заместителем сказуемого. Поэтому он и остается здесь, несмотря на полную потерю сказуемого, все тем же инфинитивом, тем же „второстепенным сказуемым", необходимые же для предложения элементы сказуемости (главным образом, оттенки форм наклонения: необходимость, возможность и т. д.) создаются ритмом и интонацией" („Русский синтаксис", стр. 391—2).

и потому лишь примыкающая к первой как ее продолжение; все другие строки представляют собой самостоятельные, целые предложения, а в одной (седьмой) мы имеем даже два предложения. Выделяется она и ритмическим своим строем—отсутствием мужской цезуры и членением на три группы ($4_4+4_2+2_2$). В четвертой строке мы этого не находим—тем самым ожидаемое по первым двум строкам симметрическое членение строфы на два периода нарушается. Метрическая инерция преодолевается интонационным движением к подъему. Имеет здесь значение и постановка инфинитива, как элемента, организующего все движение. В первой и третьей строках мы имеем полный синтаксический параллелизм (одним толчком согнать—одной волной подняться); в четвертой инфинитив выдвинут на первое место. Следующая строфа уже не имеет анафор в четных строках и не членится на два периода—она образует знакомый нам тип повышения к третьей строке. И действительно, именно третья ее строка выделяется своей интонационной насыщенностью, осложняя параллелизм двух предложений лирическим повторением. Интересно, что по месту инфинитива первая строка корреспондирует с четвертой, образуя синтаксический параллелизм (тоскливый сон прервать—чужое почувствовать), а вторая—с третьей, которая удвоением своего синтаксического состава оправдывает возложенную на нее интонационную роль. Отметим еще, что при сопоставлении второй строфы с первой обнаруживается характерная инверсия: „одним толчком согнать ладью живую — тоскливый сон прервать единым звуком“ (abde—cdba). По месту инфинитива строки эти корреспондируют между собой (особенно после сделанной в четвертой строке перестановки), так что создается впечатление возврата к начальной форме, но в то же время инверсия делает первую строку второй строфы более напряженной и реализует интонационный подъем. Во второй строфе мы находим еще одну инверсию—и именно там, где необходимо создать интонационный апогей: „дать жизни

вздох — дать сладость тайным мукам" (acb — abc) [1]).

В первых двух строках, образующих, как всегда в таком построении, одну группу, мы видим своего рода колебание инфинитива между положением в начале каждой фразы, где значение его, конечно, сильнее, и в середине: „одним толчком согнать — одной волной подняться — учуять ветр — тоскливый сон прервать — упиться вдруг — дать жизни вздох — дать сладость — чужое вмиг почувствовать". Во второй строфе начальное положение начинает побеждать и окончательно утверждается в кадансе: „шепнуть о том — усилить бой". В этом передвижении инфинитива реально запечатлевается интонационная схема — с ее ослаблениями и новыми усилениями. Два акцента в кадансе („Вот чем... Вот в чем...") отвечают на два последних, особенно сильных, повышения („Шепнуть... усилить...") [2]).

Совершенно естественно, что при таких стилистических тенденциях строгие лирические формы вроде сонета должны были в руках Фета терять свой традиционный облик. Вот замечательный пример такого нарушенного сонета („Мадонна"):

Я не ропщу на трудный путь земной,
Я буйного не слушаю невежды:
Моим ушам понятен звук иной,
И сердцу голос слышится надежды

С тех пор, как Санцио передо мной
Изобразил Склоняющую вежды,
И этот лик, *и* этот взор святой,
Смиренные и легкие одежды,

---

[1]) Ср. раньше — „Что звало жить, что силы горячило".

[2]) Ср. совершенно такое же построение в стихотворении Бальмонта „Отдать себя" — три строфы с двухстепенным кадансом: „Так правят силами державными, Так меж людей ты будешь Бог". (Собрание лирики. Книга шестая. „Только любовь. Семицветник". Изд. В. Пушкарева. М. 1917. Стр. 131).

И это лоно матери, *и* в нем
Младенца с ясным, радостным челом,
С улыбкою, к Марии наклоненной...

О, как душа стихает вся до дна!
Как много со святого полотна
Ты шлешь, мой Бог, с Пречистою Мадонной!

Вместо канонического членения сонета—типичная Фетовская композиция, уже знакомая нам по другим примерам. Это—не сонет, с ясным членением на два катрена и два терцета, а трехстрофная композиция с увеличенной до шести строк последней строфой [1]). Не только первая строфа переливается во вторую, но и вторая непосредственно сливается с первым терцетом, образуя одну фразу, с типичными для Фета лирическими повторениями, которыми создается нарастание, переходящее в восклицательный каданс. Получается знакомый нам тип нисходяще-восходящего движения (нечто вроде „Как много, Боже мой"). От высокого зачина с анафорическими „я" и с характерными инверсиями интонация начинает опускаться, но в четвертой строке второй строфы мы наталкиваемся на необходимость перейти к повышению, так как вместо простого завершения находим начинающееся перечисление, которое и захватывает первый терцет. Нарастание подчеркивается системой повторений, причем сначала они стоят в начале строки и после цезуры („И этот лик, и этот взор святой"), а затем, для образования новой интонационной ступени, мужская цезура исчезает, а лирическое „и" оказывается в конце строки и создает типичный Фетовский enjambement: „И это лоно матери, *и* в нем Младенца..." (ср. выше—„И вижу ясное, *и* тихо, улыбаясь", „И долго слушаю, как ты молчишь, *и* мне..."). Фет и в сонете остается тем же мелодистом, каким был он в своих романсах.

---

[1]) Интересно, что так же деформирован сонет у Ап. Григорьева (см. его посвящение к переводу „Ромео и Джульетта"—„И все же ты, далекий призрак мой").

Этим я закончу главу о Фете, а вместе с ней—и самую книгу. Глава эта естественно разрослась сравнительно с предыдущими: в ней делается сводка всего того, что в более простых или менее заостренных формах наблюдалось у других поэтов. Поэтому нет необходимости делать выводы, выставлять тезисы, предлагать классификацию и т. д. Лучше обойтись без этой механической „репризы", которая автору, после всего сказанного, представляется ненужной. Для построения классификаций и схем более детальных, чем намеченные мной в первой главе, необходимо разрабатывать вопрос дальше—и априорно, и на конкретном материале. Преждевременные схемы только насилуют материал, чего я тщательно старался избежать. Мне важно пока установить самый факт существования мелодических приемов в лирике и предложить такой метод их изучения, который не сливает поэтику с лингвистикой, а лишь утверждает их родство. От исследования мелодического стиля, где роль интонации кажется мне очевидной, необходимо перейти к изучению вопроса о роли интонации в стихе вообще. Это должно быть предметом особых исследований.

Останавливаясь пока здесь и предвидя некоторые упреки, я хочу только прибавить, что в научной работе считаю наиболее важным не установление схем, а уменье видеть факты. Теория необходима для этого, потому что именно при ее свете факты становятся видными—т. е. делаются действительно фактами. Но теории гибнут или меняются, а факты, при их помощи найденные и утвержденные, остаются. Поэтому пусть материал не до конца укладывается в схему—ей никогда не обнять всего его разнообразия;—важно, чтобы явления, остававшиеся за пределами восприятия и потому не существовавшие для сознания, стали ощутимыми, попали бы в сферу наблюдаемости.

ПРИМЕЧАНИЕ.

В русской научной литературе работ по мелодике стиха нет. В книгах, посвященных вопросам так-называемого „выразительного чтения“ (как напр.—„Выразительного слово“ С. Волконского), есть главы об интонации или о „мелодии речи“. Статьи по этим же вопросам есть в журнале „Голос и Речь“. Об интонации с синтаксической точки зрения есть кое-что в книге А. М. Пешковского („Русский синтаксис в научном освещении“), на которую я часто ссылаюсь в тексте.

В последние годы вопросом о „мелодии речи“ и, в частности, об интонировании стиха в связи с теорией декламации занимаются в Институте Живого Слова. В 1918 г. в научном заседании Совета В. Н. Всеволодский читал доклад („Мелодия речи“), который послужил основой для написанной им теперь книги по теории интонации. С. И. Бернштейн работает над исследованием мелодики стиха по фонографическим записям (с лингвистической точки зрения—иным методом и несколько иначе понимая самый термин) и ведет в Институте занятия по теории декламации. Моя собственная работа, начатая еще до открытия Института, развернулась в связи с практическими занятиями, которые я вел в Институте. Решение привести в систему накопившийся материал и разработать мелодику как отдел теоретической поэтики особенно окрепло у меня после открытия осенью 1920 г. Словесного Факультета Российского Института Истории Искусств, где вопрос этот, уже независимо от теории декламации, не раз обсуждался на лекциях и практических занятиях, а также в беседах с товарищами по факультету (особенно—с В. М. Жирмунским) и со слушателями.

Укажу, наконец, что многие современные теоретики музыки и музыканты интересуются вопросом о мелодике стиха и интонации в связи с научными и художественными проблемами музыкальной формы. Таковы: Б. В. Асафьев (Игорь Глебов), еще в 1918 г. организовавший вместе с Вл. В. Гиппиусом журнал „Мелос“ (вышло 2 номера); А. Н. Римский-Корсаков (статья „Борис Годунов“ М. П. Мусоргского в „Музыкальном Современнике“ 1917, № 5—6, глава IV „Слово и звук в „Борисе Годунове“, где исследуется речитативный стиль); М. Гнесин и А. И. Кайкарович — с их опытами „музыкального чтения“, Г. В. Каратыгин, В. Беляев, Е. Браудо и др. Дальнейшее изучение мелодики стиха, несомненно, должно привести к аналогиям с формами музыкальной композиции (намеченным мной уже в этой работе) и к новому выяснению вопроса о границах поэзии и музыки (сейчас над этим работает М. С. Шагинян).

В западной—особенно немецкой—научной литературе исследований по интонации („мелодии речи“) и по мелодике стиха (хотя и в несколько ином смысле этого слова, как указано в главе 1) много. Частью они использованы мною и указаны в тексте, но очень многие, к сожалению, известны мне только по названиям, так как найти самые работы мне не удалось. Полное ознакомление с этой литературой возможно только в заграничных библиотеках. Для дальнейшей разработки вопросов о мелодике стиха особенно необходимо познакомиться на месте с методами Э. Сиверса и его школы.

Предлагаемый здесь список, конечно, далеко не исчерпывающий.

— *E. Sievers.* Rhythmisch-melodische Studien. Vorträge u. Aufsätze. „Germanische Bibliothek“, hrsg. v. W. Streitberg. Zweite Abteilung. V. Band. Heidelberg. K. Winter 1912. (На русском языке есть краткое изложение, сделанное Влад. Б. Шкловским—„Сборники по теории поэтического языка“, вып. II, 1917).

Рецензии: *R. Blümel*—„Indogermanische Forschungen“, Bd. XXXII (1913), Anzeiger (S. 62—74); *R. Mül-*

ler-Freienfels—„Ztschr. f. Aesthetik u. allg. Kunstwissenschaft“ 1913, Bd. VIII, Heft. 2.

— *F. Saran.* Melodik und Rhythmik der „Zueignung“ Goethes. „Studien zur deutschen Philologie. Festgabe der 47 Philologenversammlung“ (1903) и отдельно (Halle. Niemeyer. 1903).

— *F. Saran.* Deutsche Verslehre. (Handbuch des deutschen Unterrichts an höheren Schulen. Bd. III). München. Beck. 1907.

— *E. Reinhard.* Zur Wertung der rhythmisch-melodischen Faktoren in der neuhochdeutschen Lyrik. Diss. Leipzig. 1908. (То же в „Archiv f. d. gesammte Phychologie“ 1908. Bd. XII. под названием „Der Ausdruck von Lust und Unlust in der Lyrik“.).

— *E. Scripture.* A Record of the Melody of the Lord's Prayer. „Die neueren Sprachen“, Bd. X (1902—1903), Heft 9.

— *E. Scripture.* Studies in the Melody of English Speech. „Wundt-Festschrift“. 1902.

— *E. Scripture.* Researches in experimental Phonetics. The Study of Speech curves. 1906.

— *D. Jones.* Intonation curves. A collection of Phonetic Texts. 1909.

— *K. Luick.* Ueber Sprachmelodie in deutscher und englischer Dichtung. „Germanisch-Romanische Monatsschrift“ 1910, Heft 1 (S. 14—27).

— *R. Noatsch.* Sprachmelodie und Gesangsmelodie. „Musikalisches Wochenblatt“ 1908 (39).

— *Feise.* An Introduction to the Study of Intonation. „The Journal of Englisch a. Germ. Philology“, 1911.

— *I. P. Dabney.* The Musical Basis of Verse. A scientific Study of the Principles of poetic composition. New-York. Longmans. 1901.

— *J. Tenner.* Ueber Versmelodie. „Ztschr. f. Aesthetik u. allg. Kunstwissenschaft“ 1913, Bd. VIII, Hefte 2 (247—279) u. 3 (353—402).

На VI Конгрессе по экспериментальной психологии (Франкфурт, 1909 г.) прочитаны были доклады о „мелодии речи“ (K. Marbe, B. Eggert). См. „Bericht“ F. Schumann'a (Leipzig, 1909).

На Конгрессе по эстетике (Берлин, 1913 г.) читались, между прочим, следующие доклады: *Sievers*—Klangliche Konstanten in Rede u. Musik; *Ohmann*—Melodie u. Akzent: *Rietsch*—Dichterische u. musikalische Metrik. (См. „Ztschr. f. Aesthetik“ 1913, Bd. VIII, Heft 3).

ОГЛАВЛЕНИЕ.

Стр.

Предисловие . . . . . 3— 4

I. Методологические вопросы . . . . . 5— 26

II. Жуковский . . . . . 27— 71

III. Пушкин, Тютчев, Лермонтов . . . . . 72—118

IV. Фет . . . . . 119—195

Примечание . . . . . 196—199

ТОГО ЖЕ АВТОРА:

1. **МОЛОДОЙ ТОЛСТОЙ**. Изд-во **З. И. Гржебина.** (Печатается).

2. **СКВОЗЬ ЛИТЕРАТУРУ**. Статьи. (Печатается).

СБОРНИКИ
ПО ТЕОРИИ ПОЭТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА.

ВОСКРЕШЕНИЕ СЛОВА. Виктора Шкловского. Петроград. 1914. (Разошлось).

ВЫПУСК ПЕРВЫЙ. Виктор Шкловский. Заумный язык и поэзия. **Л. Якубинский.** О звуках стихотворного языка. **Е. Д. Поливанов.** По поводу звуковых жестов японского языка.—**Б. Кушнер.** Сонирующие аккорды.—**Владимир Б. Шкловский.** Граммон. Звук, как средство выразительности речи. Нироп. Звук и его значение. Петроград. 1916 (Разошлось).

ВЫПУСК ВТОРОЙ. Виктор Шкловский. Искусство, как прием. **Л. Якубинский.** Скопление одинаковых плавных в практическом и поэтическом языках.—**О. М. Брик.** Звуковые повторы.—**Л. Якубинский.** Осуществление звукового единообразия в творчестве Лермонтова.—**Владимир Б. Шкловский.** О ритмико-мелодических опытах проф. Сиверса. Петроград. 1917. (Разошлось).

ВЫПУСК ТРЕТИЙ. ПОЭТИКА. Глоссемосочетание. **Виктор Шкловский.** Потебня.—**Л. Б. Якубинский.** О поэтическом глоссемосочетании. — **Виктор Шкловский.** О поэзии и заумном языке. - **Е. Н. Поливанов.** О звуковых жестах японского языка. **Л. П. Якубинский.** О звуках стихотворного языка.—**Л. П. Якубинский.** Скопление одинаковых плавных. **Осип Брик.** Звуковые повторы. Сюжетосложение. **Виктор Шкловский.** Искусство как прием.- **Его же.** Связь приемов сюжетосложнения с общими приемами стиля.- **Б. М. Эйхенбаум.** Как сделана „Шинель". 1919. (Разошлось).

ВЫПУСК ЧЕТВЕРТЫЙ СЮЖЕТ. I. Виктор Шкловский. Развертывание сюжета. Дон Кихот. **II. Виктор Шкловский.** „Тристрам Шенди" Стерна и теория романа.—**III. Виктор Шкловский.** Розанов.—**IV. В. М. Жирмунский.** Композиция лирических стихотворений. **V. Юрий Тынянов.**—„Гоголь и Достоевский" (к теории пародии). По техническим обстоятельствам сборник выходит отдельными книжками. 1921 г.

ВЫПУСК ПЯТЫЙ. РИТМ. Работы **Осипа Брика, Б. В. Томашевского, В. М. Жирмунского, Б. М. Эйхенбаума, С. И. Бернштейна.** (Отдельными книжками).

ВЫПУСК ШЕСТОЙ. Революция и язык. Статьи **Е. Д. Поливанова, Владимира Б. Шкловского, Б. А. Кушнера.** **(Готовится к печати).**

18 S 91

PG
3063
E44
1922a

Eikhenbaum, Boris Mikhaĭlovich
Melodika russkogo liricheskogo stikha

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY